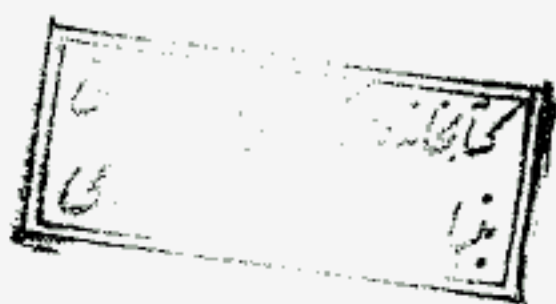


# فصول

مجلة النقد الأدبي



مركز تحقيقات كتابية وعلوم إسلامية

## جماليات الإبداع والتغير الثقافي

الجزء الثاني

تصدر كل ثلاثة أشهر

المجلد السادس • العدد الرابع • يوليه / أغسطس / سبتمبر ١٩٨٦

٤

# فصول

مجلة النقد الأدبي

تصدر عن : الهيئة المصرية العامة للكتاب  
رئيس مجلس الإدارة  
سمير سرحان

## مستشارو التحرير

زكى نجيب محمود  
سهير القلماوى  
شوقي ضيف  
عبد الحميد يونس  
عبد القادر القط  
مجدى وهبة  
مصطفى سويف  
نجيب محفوظ  
يحيى حقي

## رئيس التحرير

عزالدين إسماعيل

## نائب رئيس التحرير

صلاح فضل

## مدير التحرير

اعتدال عثمان

## المشرف الفنى

سعد عبد الوهاب

## السكرتارية الفنية

أحمد مجاهد  
عبد القادر زيدان  
محمد غيث  
وليد منير



- الاشتراكات من الخارج :  
عن سنة (أربعة أعداد) ١٥ دولاراً للأفراد . ٢٤ دولاراً  
للهيئات . مضاف إليها :

مصاريف البريد (البلاد العربية - ما يعادل ٥ دولارات)  
(أمريكا وأوروبا - ١٥ دولاراً)

- ترسل الاشتراكات على العنوان التالي :

### ● مجلة فصول

الهيئة المصرية العامة للكتاب

شارع كورنيش النيل - بولاق - القاهرة ج . م . ع .

تليفون المجلة ٧٧٥٠٠٠ - ٧٧٥١٠٩ - ٧٧٥٢٢٨  
٧٦٥٤٣٦

الإعلانات : يضى عليها مع إدارة المجلة أو مندوبيها المعتمدين .

### • الأسعار في البلاد العربية :

الكويت دينار واحد - الخليج العربي ٢٥ ريالاً قطرياً - البحرين  
دينار ونصف - العراق : دينار وربع -   
١٥ ليرة - الأردن : ١٦٠٠ دينار - السعودية ٢٠ ريالاً -  
السودان ٤٠٠ قرش - تونس ٢٧٠٠ دينار - الجزائر ٢٤  
ديناراً - المغرب ٥٠ درهماً - اليمن ١٨ ريالاً - ليبيا دينار  
لذبح .

### • الاشتراكات :

- الاشتراكات من الداخل :  
عن سنة (أربعة أعداد) ٥٠٠ قرشاً + مصاريف البريد ١٠٠ قرش  
ترسل الاشتراكات بجملة بريدية حكومية

٤	رئيس التحرير	أما قبل
٥	التحرير	هذا العدد
١١	عزت قرق	الإبداع الفلسفي وشروطه
٢٧	عفيف بهنسي	جماليات الإبداع العربي
٣٠	يحيى الرخاوي	جدلية الجنون والإبداع
٥٩	لطفي عبد البديع	جماليات الإبداع بين العمل الفني وصاحبه
		جماليات الحساسية الجديدة
٧٣	صبري حافظ	والتغير الثقافي
٩٥	نبيلة إبراهيم	قص الخدائفة
١٠٨	أمينة رشيد	حول بعض قضايا نشأة الرواية
١٢٣	عصام بهي	حديث عيسى بن هشام
١٤١	سامية أسعد	المسرح والشعر
١٥٣		● الواقع الأدبي
		— تجربة نقدية :
١٥٥	الحبيب الدائم دي	« الأرض » و « زيت »
		— مراجعات :
		أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة
١٦٧	شكري عياد	( مدخل إلى السيميوطيقا )
١٨٠	سعد مصلوح	المصطلح اللساني وتحديث العروض العربي
		— متابعات :
		البطل والرواية .. الإبداع
٢٠٣	فدوى مالحى - دوجلاس	الأدبي في ( الجنون )
		— عرض كتاب :
		ألف ليلة وليلة في ضوء
٢٠٩	عرض : هيام أبو الحسن	النقد الفرنسي المعاصر
		— رسائل جامعية :
٢١٧	حسن البنا	التحليل البنائي للقصة الجاهلية
		المنهج الأسطوري في تفسير
٢٢٠	عبد الفتاح محمد أحمد	الشعر الجاهلي
		الرواية المصرية وصورة المرأة
٢٢٣	سوسن ناجي	( ١٨٨٨ - ١٩٨٥ )
٢٣٣	التحرير	● كشف المجلد السادس
٢٣٩	ترجمة : نهاد صليحة	This Issue

# جماليات الإبداع والتغير الثقافي

الجزء الثاني

# أما قبل

. . فإنه من تحصيل الحاصل أن يقال إننا نعيش في عالم متغير ؛ فقد كان العالم طوال الأزمنة الماضية في حالة تغير دائم ، وسيظل كذلك في المستقبل . وقد يتزايد إيقاع التغير في حقبة من الزمن ، ويبطؤ في أخرى ، ولكن هذا البطء نسبي في الغالب ؛ إذ الملحوظ بصفة عامة أن معدل السرعة في ازدياد مطرد .

وحين يقال إن العالم يتغير فهز الرؤوس تسلياً منا بهذا القول ، فإن أول بادرة تستقر في التصور من خلال هذا الذي يقال ، هي أن أشياء العالم — كل الأشياء التي تقع عليها حواس الإنسان ؛ أي كل معطيات الوجود الحسية — هي التي يعترها التغير ؛ ونادراً ما ينظر إلى الإنسان نفسه على أنه معطى من هذه المعطيات . وهذا أمر بدهي ؛ لأن الإنسان نفسه هو الراصد لهذا التغير . وحين يرصد الإنسان هذا التغير فإن الأمر يقتضي أن يكون الراصد غير المرصود (ودعنا مؤقتاً من فكرة مراقبة الذات أو ملاحظتها ؛ فالذات تموضع نفسها كذلك عندما تقوم بهذه المراقبة أو الملاحظة) . ومن ثم يصبح الإنسان معيار التغير ؛ فهو المدرك له ؛ وهو الراصد ؛ وهو المسجل . هو الذي يقارن بين الأشياء في حقبة زمنية سابقة وأخرى لاحقة ، سواء تم ذلك على المستوى البسيط للغاية (حين يراقب المرء — على سبيل المثال — ما طرأ من تغير على شارع ما ، فصار عامراً بالمباني بعد أن كان مهجوراً ، أو صارت أرضه من «الأسفلت» بعد أن كانت تربة) ، أو على مستويات تتزايد تعقيداً من حالة إلى حالة .

غير أن الحقيقة تقتضي أن نسلم كذلك بأن الإنسان نفسه يتغير ، وإن كان هو المعيار ، وأنه يتغير كذلك دون أن يفقد خاصية المعيار أو وظيفته بالنسبة إلى أشياء العالم من حوله . وقد يبدو هذا — للوهلة الأولى — مناقضاً للمنطق ، ولكنه ليس كذلك ؛ فالواقع والتجربة يؤكدانه . ذلك بأنه إذا قدر للإنسان أن يبقى هو نفسه على مدى الزمن دون تغير لجاء زمن أصبح من العسير عليه فيه ، وربما من المحال ، أن يستمر على قيد الحياة (ولنتذكر هنا — على سبيل المثال — كيف تمثلت هذه الفكرة وعملت عملها بطريقة سرية في عقول بعض شعرائنا المحدثين ، حين عن لبعضهم أن يستحبوا في بعض أشعارهم شخصية شاعر قديم مثل الشنفرى أو لبيد أو المتنبي أو غيرهم ، وأن يتصوروه في مواجهة مباشرة مع معطيات الزمن الراهن ، فقد أصابهم عند ذاك — أعنى أولئك الشعراء القدامى — الملح والذعر ، فكروا راجعين إلى تاريخهم أو إلى زمنهم القديم . ذلك بأن مساحة التغير كانت باهظة ، لا يقوى عليها إلا من كان في قلبها أو قريباً — نسيباً — منها) . فلماذا يستطيع شاعرنا المعاصر مواجهة الحياة في زمتنا ولا يقوى على ذلك شاعر قديم كالشنفرى ؟ السبب في ذلك لا يرجع إلى أن الحياة قد تغيرت هي نفسها فحسب ، بل إلى أن الإنسان نفسه قد تغير كذلك .

الحياة إذن تتغير ؛ وكذلك الإنسان . ولأن الإنسان يعيش في قلب الحياة ؛ ولأن الحياة تعيش كذلك في قلب الإنسان ، فإن التغير في كل منهما لا يتم بمعزل عن الآخر ؛ فالإنسان يتغير لأن الحياة قد تغيرت ؛ والحياة تتغير لأن الإنسان نفسه قد تغير . ولماذا لا نصل إلى الغاية من هذا كله فنقول : إن الحياة تغير الإنسان بقدر ما يغير الإنسان الحياة .

والمزية الخاصة بالإنسان في هذا السياق هي أنه قادر — على الرغم مما يطرأ عليه من تغير — على مراقبة الحياة في تغيرها ، ورصد مظاهر هذا التغير على المستويين المادى والمعنوى على السواء . وهو قادر — فضلاً عن ذلك — على تحليل هذه المظاهر وتفسيرها . على أن هناك مزية أخرى لا تقل أهمية ، يتفرد بها الإنسان كذلك ، ألا وهي قدرته على إدراك التغير الحادث فيه هو نفسه (وفكرة «العاشق المعشوق» ليست بعيدة عن هذا المعنى) .

تتغير الحياة إذن بما يصنعه الإنسان فيها ، إيجاباً أو سلباً ، ثم تعود الحياة فتغير من حساسيته — كما يقال — ومن ثم تغير من استجاباته . والفعل الإنسانى قيمة ، كائن ما كان هذا الفعل ، مادياً أو معنوياً ؛ فرصف شارع قيمة ، ورسم لوحة أو إبداع قصيدة قيمة ؛ وكذلك الشأن في كل ما هو نتاج فنى أو فكرى للإنسان . ثم تعود كل القيم فتراتب في سلم هو نفسه خاضع لمبدأ التغير المستمر ؛ فما كان يعد قيمة علياً في زمن ما ، قد يتراجع في زمن آخر ، ولكن الطريف أنه نادراً ما يتقدم ؛ وهو لا يتقدم إلا إذا كان قد طرأ عليه تغير ما . في كل زمان كان هناك إبداع ؛ ولكل زمان إبداعه .

رئيس التحرير



# هذا العدد

تقدم «فصول» في هذا الجزء الثاني من جماليات الإبداع والتغير الثقافي نموذجاً للطرح العربي لإشكالية الفكر النقدي في أدق مستوياته النظرية والتجريبية ، عندما يمحى في تأمله لمقومات حركته في التاريخ ، وحصاد تجربته مع الفعل الإبداعي ، فيتابع بذلك تنمية وعيه بذاته ، ويكشف عن جدلية علاقته الخصبة بمختلف الأبنية الثقافية والحضارية .

وإذا كانت فعاليات التغير لا تبرز عادة بأطرافها المسنونة بالدرجة نفسها على مستويات الفكر والخلق ، أو الفلسفة والإبداع ، فإن البحث عن الإيقاع العميق الذي يضبط الاتساق بين حركتيهما ، وتقطير الإنجازات الجمالية الناجمة عن هذا الاتساق ، يعد مشروع الفكر النقدي في جملته ، مهما اختلفت أطرافه ، وتعددت مداخله . ولا ريب أنه مشروع يتأبى على التحقق الكامل دفعة واحدة ، وحسب بحوث هذا العدد أن تقترح على الصعيد العربي نهجا للإسهام في خلق مكوناته ، ودفع حركته على أساس علمي سليم .

وإذا لم يكن ثمة مجال للشك في حجم المتغيرات الثقافية والإبداعية وكثافتها ، في واقعنا العربي منذ مطلع العصر الحديث ، فإن دور البحث الآن لا بد له أن يجاوز مجرد الإشارات الآلية إلى العلاقة بين واقعنا وهذه المتغيرات ، وأن يتجه إلى محاولة لاستبطان طبيعة الجدل بين مفرداتها الآنية ، وتحديد نوع «الإسناد» بين طرفيهما ، وما يعتور أبنيتها من تفاعل وتصعيد ، حتى يتمكن إثر ذلك من إرجاع كل مظهر جمالي إلى عوamله التوليدية المحددة ، في إطار التصور الشامل للنظم الفنية والمعرفية في سياقها التاريخي الجامع .

● وتنظم دراسات هذا العدد في مستويين متدرجين من التجريد إلى التجديد ، ومن الحديث عن الإبداع الفلسفي والفني بعامة ، إلى بحث علاقته بالمبدع ذاته ، وبأجناس الإبداع المختلفة .

فيبدأ عزت قرني في مقاله عن «الإبداع الفلسفي وشروطه : نظرة إلى المحاولات واستشراف للمستقبل» ؛ في طرح مشكلة الإبداع الفلسفي في مصر ، وإمكانية تعبيره عن الذات المصرية الحقيقية ، في إطار تاريخها الحضاري ورؤيتها المميزة للمستقبل ؛ فيوضح أهم خصائص الإبداع بوصفه تعبيراً شمولياً وتجديداً جوهرياً يعتمد على الرؤية والمبادرة ، ويقرن ذلك بالحديث عن أهم سمات الفلسفة بوصفها نشاطاً حراً يعتمد على «الكشف» ، ويعتد في المقام الأول بفعل البحث ذاته قبل أن يعنى بنتائجه .

ثم ينتقل إلى محاولة رصد مظاهر «ضباب» الوضع الفلسفي في مصر ، والبحث عن الأصول التاريخية المسببة له ، وينتهي بعد عرض أفضل نماذج الإبداع الفلسفي في مصر الحديثة إلى تقرير حقيقتين :  
أولاهما : أن الحركة الفلسفية في مصر يحكمها منطق النقل عن الغرب . والآخرى : أن أية محاولة للتجديد – وهو شكل مخفف من إرادة الإبداع – تسبح أيضاً – على حسب تقديره – في فلك الفلسفة الغربية .

وينطلق الباحث من هذه النقطة محمداً أهم الصفات التي يجب توافرها في الإبداع الفلسفي المصري الحقيقي ، حيث يرى – بدايةً – ضرورة الوعي بالذات الحضارية ، وضرورة القضاء على وهم الذوبان في الغرب والحضارة الواحدة والعقل الواحد ، بالإضافة إلى حتمية وجود إرادة الرؤية الواضحة المبدعة التي تتميز بالجذرية والشمولية والجدّة . كما يشير – بعد ذلك – إلى بعض الشروط الموضوعية اللازمة لقيام هذا الإبداع ، مثل توافر مناخ الحرية ، وجماعية الحركة ، والسيطرة على الإطار الثقافي ، وتهيئة المناخ الملائم لسبل البحث ، والاستقلال الواعي للمبدع إزاء التراث والفكر الأجنبي ، والبداية من نقطة الصفر المنهجى ، وتنمية المشكلات التقليدية الفارغة من الأهمية الفعلية ، والانتباه إلى إبداعات الذات المصرية ، وإلى المسائل الجوهرية في التراث الإسلامي ، وإلى أهم مشكلات المستقبل .

وعلى هذا فإن الإبداع الفلسفي المصري لدى الباحث ينبغي أن يبدأ من الوعي بالذات المباشرة – وهي مصر – وأن يتسع للوعي بامتدادات هذه الذات عربياً وإفريقياً وإسلامياً ، بل عالمياً كذلك .

● ويتحدث عفيف بهنسي بتركيزه الشديد عن «جماليات الإبداع العربي» ، فيرى أنه من الخطأ البين أن ينظر إلى الفن العربي الإسلامي على أساس مفهوم الجمال الذي وضعه الغرب عند كانت أو هيجل أو بوجارتن ، والأصح أن ينظر إلى هذا الفن على أساس فلسفة جمالية عربية .

وإذا كانت فكرة «الوحدانية» قد حددت أبرز ملامح الحضارة العربية الإسلامية بجميع أشكالها ، فإن المثل الأعلى المطلق (الله) – فيما يرى

الباحث - قد فسر تفسيرات خاطئة أخذت فيما بعد شكل النظرية أو الأيديولوجيا .

ويقرر الكاتب أن الفن العربي الإسلامي إنما هو إبداع على شاكلة هذا المطلق ؛ ومن ثم فإن بوسعنا أن نحكم على جمالية عمل فني ما من خلال ارتباطه بهذا المثال المطلق أو عدم ارتباطه به . فالمثال المطلق يربط بين الذات والأثر ، وكلاهما نسبي ؛ أي أنه يربط بين الفاعل والمفعول . وهذه الجدلية بين المطلق والنسبي جعلت من الفن الإسلامي فنا اجتماعيا لكل الطبقات برغم تنوع خصائصه .

ويرتبط المثل الأعلى الإسلامي بالحدس من ناحية ، وبالأيديولوجيا من ناحية أخرى . وعلى المستوى الأول لا يصور المصور الأشياء ، بل يصور ضميرها ، ويعبر الرقش العربي - تأسيسا على ذلك - عن تجل المثل الأعلى في خيال الرسام ، وتعبير العمارة عن تجل صورة أخرى أكثر عمقا لما كان يسمى عند الرومان « هستيا » أي الرب حامى البيت . وعلى المستوى الثاني تلعب الأيديولوجيا دورا مهما في تفسير ضمير الوجود المشخص ، والمرموز إليه بالرقم (واحد) الذى لا سابق له .

وارتباط العربي المسلم بالمثل الأعلى - في تقدير الكاتب - ارتباط مفتوح ، يرفض الانغلاق ؛ ففى الرقش لا نجد حدا لاشتقاقات الأشكال النجمية ، كما لا نجد حدا لتوارد الأشكال النباتية في التزيينات . والمدينة الإسلامية لا تعنى الانغلاق بقدر ما تعنى الحماية والأمان والعودة إلى رحاب الذات المطلقة . وارتباط العربي المسلم بالضمير البادئ يجعله في حالة من الحرية الكاملة ؛ ولكنها حرية صعبة بالتعبير الوجودي ؛ ومن ثم لا يخفف من صعوبتها سوى القدرة على تحمل مسؤولية الفعل ، والفعل الإبداعي .

● ومن التجريد الفلسفي الذي يبحث قضايا الإبداع في الثقافة العربية بنقلنا بحسب الرخاوى في دراسته « جدلية الجنون والإبداع » إلى قضية مهمة تمثل تحديا للوعي البشري، وهي العلاقة بين الجنون والإبداع بوصفهما حالتين من حالات الوجود في مقابل الحالة العادية للإنسان .

وتتخذ الدراسة منظورا جدليا في مناقشتها العلاقة بين المعرفة البدائية والمعرفة النظرية من ناحية، وبين المراحل الأولى التي تنشأ عنها عملية الجنون وعملية الإبداع من ناحية ثانية .

لقد اختلف العلماء في تحديد المفاهيم المرتبطة بدلالة لفظة الجنون ولفظة الإبداع ، وعلى الرغم من ذلك فإن الكاتب يرى تشابها في منطلقات العمليتين واختلافا بينا بالضرورة في نتائجهما . ويحدد الكاتب هذه المنطلقات على أنها نوع من الوجود المغترب يدفع بالفرد إلى محاولة نقضه والتغلب عليه .

وإذا كان الإبداع عملية معرفية فائقة ، يتم من خلالها كشف لمكنون وبسط لكامن وتخليق لتكوين وتوليف لبنية فإنه يعنى في الوقت نفسه تنشيط مستويات معرفية متعددة، وتفاعل هذه المستويات مما ينتج عنه العمل الأدبي .

وفي العملية الثانية يكون الهدف الأصلي غالبا كذلك ، يرمى إلى نقض حالة الاغتراب ومن ثم يحدث تنشيط للمستويات المعرفية نفسها ولكن الناتج يكون تحليليا ونكوصيا وليس تركيبيا .

ويرى الكاتب أننا وإن كنا نعرف بعض المستويات المعرفية التي يتم تنشيطها في العمليتين إلا أن هناك مستويات معرفية أخرى يتم كبتها وتمثل في المعرفة البدائية أو المرحلة الأولى للمعرفة خصوصا مرحلة الصورة والمرحلة التالية لها وتعرف بالمكد Endocept ، أي المدرك الكلي الداخلي حسب اصطلاح الكاتب .

وتتميز هذه المرحلة الأخيرة بأن الخبرة المعرفية التي تشتمل عليها تعد خبرة كلية مدغمة لا يمكن تقسيمها إلى أجزاء أو إحلالها في ألفاظ على نحو ما هي عليه في صورتها الأولى ، وإنما تكون هذه الخبرة في شوق دائم إلى أن تظهر على هيئة صور ، فإن وجدت طريقها إلى الحلم خف ضغطها ، أما إذا لم تأخذ هذا المسار فإنها تكبت وتتحول إلى مسارات بديلة فتظهر في الوساد الشعوري العادي في شكل هلوسة ، أو تتمثل في عمق الوعي وتحفز المستويات الأخرى لاحتوائها ، فيكون الإبداع .

ولا تقتصر العملية الإبداعية على تمثيل خبرات معرفية أولية أو بسيطة بل إنها تشتمل ، بالإضافة إلى ذلك ، على عمليات أكثر تعقيدا



وتكثيفا ، لا بد من التوقف عندها وتفصيلها علميا ، مثل العلاقة بين الإدراك الجشطالتي والذاكرة الكلية وتعدد بنات الوعي من جهة ومفهوم تعدد الذوات من جهة أخرى .

ويستفيد الكاتب في تحليله لخبرات بعض المبدعين بشهادات أدبية لهم استطاعوا من خلالها التقاط مرحلة بدايات الإبداع في تماريهم الأدبية . ويتقصى الكاتب عمليات التنشيط المعرفي لدى كل منهم بوصفها المدخل الأساسي للعملية الإبداعية نفسها مركزا ، في هذا الجزء من الدراسة ، على ما هو صورة وما هو مكث .

وتنتهي الدراسة إلى ضرورة التمييز بين مستويات الإبداع المتعددة مثل الإبداع الفائق والإبداع البديل والإبداع الناقص والإبداع المحبط واللا إبداع والإبداع المزيف والفروق الجوهرية بين هذه الأنواع من الإبداع والمستويات المرضية المختلفة التي تقابلها .

كما يلمح الكاتب إلى بعض الجوانب التطبيقية في تحليله ، خصوصا من حيث تطور اللغة ومفهوم الحداثة في الشعر ودور النقد والإبداع الذاتي في خبرة التصوف .

● ويشدنا لطفى عبد البديع إلى منطقة أخرى متاخمة عندما يبحث في «جماليات الإبداع بين العمل الفني وصاحبه» ، فيسأل : هل تبدأ استطيعا العمل الفني من العمل الفني بعد تمامه أم تبدأ من صاحبه ؟ ويرى الكاتب أن المدارس الفنية كلها تقريبا قد شغلت بالإجابة عن هذا السؤال ؛ فما الحصيلة التي تمخضت عنها الإجابات والتأملات على تنوعها وتباينها ؟

لقد اهتمت الرومانتيكية العربية برؤيا القلب التي تحتل المقام الأول في المعرفة ، وحفلت هذه الرومانتيكية بالوجدانية العاطفية ، والقلق ، والنزعة الإنسانية ، والانحياز للطبيعة ، وأكدت وحدة القصيدة ، بل وحدة الشاعر نفسه وشخصيته ومذهبه . وكان ذلك كله صدى للاستيعاقا التي تتعاطى الفن من حيث هو نشاط ذاتي للفنان ؛ فالعمل الفني مناط الخلق والإلهام ، وهو تعبير عن الذات وتمثيل للواقع في أفق الحيوية والوجدان . أما النيورومانتية فقد أمدت الرومانتيكية بمقولات جديدة جعلت منها استيعاقا مثالية تعتد بالمضمون ، وهي نظرية تحاول التآني إلى الأصل الذي نشأ منه العمل ، وذلك بمجاوزة القصيدة والانتقال إلى مضمون المعرفة السابق على الألفاظ . وتثير هذه المقولات ما يمكن أن يسمى في النقد بخدعة الأصل . وقد دعا «جاك ماريان» إلى الوقوف على ما اعتزل في نفس الفنان لفهم القصيدة . وذهب «هوسرل» إلى أنه كلما اقتربنا من أصل العمل الفني ابتعدنا عن معناه الفني . وذهب «فرويد» في كتاباته الأخيرة إلى أن القوة الخالقة للفنان لا تتبع إرادته .

وهكذا تفرقت السبل بالنقد فلم يصف للشعر ولغته ، بل كان الكلام في غير موضوعه أكثر من الكلام في موضوعه . وإذا كان للنقد زمانه فهو الزمان اللغوي لأنه إنما يتقدم بالوجود اللغوي البارز على ما عده . ويرى الكاتب أن «بارت» يقيم نوعا من التقابل بين الشعر الكلاسيكي والشعر الحديث على أساس أن الأول كتابة في حين أن الثاني أسلوب ، ولغة مستقلة تغوص في ميولوجيا المبدع الشخصية . والعلاقات التي تجمع بين الألفاظ لم تلغ — كما ظن «بارت» — وإنما أعيد تقويمها في تناسل جديد يضيء على الدال أهمية مساوية للمدلول ، ويثير قضية العلامة في تحكيمها ، كما أن الشأن ليس في رد التراكم إلى الوحدة كما ظن البعض ، بل الشأن في الاعتداد بالتراكب الفعال .

أما ما أثير حول الأصالة والإبداع فمنشأه ما أثير في القرن التاسع عشر حول شكسبير من جدل ، حيث اتخذت مصطلحات (الأصالة والخلق والعبقرية) مكانها الاستيعاقى المعروف . وأصالة العمل الفني اليوم لم تعد بداية من العالم الخارجي ، ولا من سويداء القلب ، ولا من جهة الأشياء الجميلة المتواضعة بتعبير «رلكه» ، بل مما وراء الأشياء جميعا ، في الوجود اللامتعين ، الذي يغدو العمل فيه أصلا لذاته .

● أما صبري حافظ فإن دراسته التي تدور حول «جماليات الحساسية الجديدة والتغير الثقافي» تعد حلقة من مشروع أكبر يتبع فيه مختلف عناصر التغير التاريخي والاجتماعي والسياسي والنفسي والثقافي التي أدت إلى تغير صورة العالم الواقعي ، على نحو ما يتعامل معه الكاتب العربي المعاصر ، تغيرا كفييا . وتسعى دراسته هنا إلى اكتشاف أشكال الوعي الأدبي بتلك التغيرات الكيفية التي انتابت العالم ، ووعي الكتاب بها في الوقت ذاته ؛ ولذلك فإنها تبدأ بقراءة في سوسيولوجيا الوعي بهذا التغير عبر شهادات ثمانية عشر كاتبا من كتاب الستينيات والسبعينيات في مصر ، ثم تحدد بعد ذلك المفاهيم الثلاثة الصائغة لمصطلحها الرئيسي وهي : قواعد الإحالة ، والحداثة ، والحساسية ، مبرزة في أثناء ذلك ملامح المناخ الذي تشكلت

فيه رؤى الحداثة العربية ، ومتناولة في هذا المجال محددات تسعة هي : الظاهرة الحضريّة ، النزعة التّقنيّة ، الإجهاز على إنسانيّة الفن ، البدائيّة ، الشبكيّة ، التناقضيّة ، التجريبيّة ، تراخي القبضة المركزيّة والاجترار على الأب ، وزلزال فقدان فلسطين وهزيمة يونيو .

ثم تطرح الدراسة بعد ذلك افتراضها الأدبيّ الرئيسيّ بأنّ الحساسيّة الأدبيّة قد تغيّرت مرتين في تاريخ أدبنا الحديث ؛ كانت أولاهما في بدايات هذا القرن مع عصر الإحياء الذي شهد الأجنّة الأولى للأشكال القصصيّة الجديدة من رواية وأقصوصة ومسرحيّة . وقد بلغت هذه الحساسيّة الأولى أوج نضجها في الثلاثينيّات والأربعينيّات ، ثم أخذت تعاني من مجموعة من التناقضات في الخمسينيّات . أما تغيّر الحساسيّة للمرة الثانية في تقدير الكاتب فقد بدأت بذوره الأولى في التخلّق في أعقاب الحرب العالميّة الثانية وبعد فاجعة انتزاع الصهيونيّة لفلسطين ، ثم أخذت في التبلور في أعمال كثيرة هامشيّة حتى أخذت صورتها في أعمال جيل الستينيّات .

وتنحو الدراسة إلى الإفادّة من التعارض الثنائيّ الذي أقامه رومان ياكوبسون بين الكنيّة والاستعارّة في إقامة تعارض مناظر بين الحاسيّتين ؛ إذ يرى الباحث أن قواعد الإحالة التي تنهض عليها علاقة نصوص الحساسيّة الأولى بالواقع تعتمد أساسا على علاقات اقترانيّة ذات أساس كنائيّ ، على حين تنهض علاقة نصوص الحساسيّة الجديدة بالواقع على علاقات التوازي والتناظر ذات الأساس الاستعاريّ . وتكشف الدراسة في هذا المجال كيف يفسر لنا الأساس الكنائيّ للحساسيّة الأولى كثيرا من الظواهر النقيديّة والإبداعية التي سادت في أثناء مرحلة سيطرة هذه الحساسيّة ، والتي لا يزال الواقع الأدبيّ يعاني من بقاياها القيمية حتى الآن .

أما بالنسبة للحساسيّة الجديدة ، أو حساسيّة الحداثة ، فإنّ التغيّر الجذريّ في علاقة الأدب بالواقع خلاها قد أقام نوعا من الجدل الخلاق بين النصّ والعالم ، استطاع معه النصّ أن يسهم بصورة أكثر فعاليّة في الكشف عن طبيعة العالم الثرية المعقّدة . وتطرح الدراسة في هذا المجال مجموعة من المحدّدات الأساسيّة لقواعد إحالة الحساسيّة الجديدة ؛ منها مفهوم الاستعارّة بما هي عمليّة تفاعل تآزريّ ، والتقديم والتأخير ، والتغليب ، وغيرها من المفاهيم التي تفسر الجدل والإزاحة في علاقة جماليّات الحاسيّتين في النصوص الأدبيّة المعاصرة . ويقدم الكاتب في هذا الصدد فكرة البؤرة التي يمكن استقطار خصائص الحساسيّة الجديدة بها وعلاقتها بالهامش الذي مازالت قواعد الإحالة الكنائيّة تنوش أطرافه ، فيحاول بذلك الكشف عن سر التوتر الدائم الذي يميّز نصوص الحساسيّة الجديدة في جنوحها المستمر إلى الاقتراب من تلك البؤرة ، التي تظلّ افتراضا نظريا ، تسمّى النصوص الأدبيّة إلى توسيع أفقه ، وإلى تغيّر ملاحظه بشكل مستمر .

● وتمضي نبيلة إبراهيم موعلة في دوائر التحديد النوعيّ في بحثها عن «قصّ الحداثة» ، فترى أن هذا القصّ يرفض الشكل الروائيّ التقليديّ بما يهدف إليه من إعادة التوازن للحياة ، وأنه يعتمد - على النقيض من الشكل التقليديّ - إلى إرخاء العلاقة الوثيقة بين الشكل والواقع . وهو إذ يواجه إشكاليّة تمثيل الواقع من ناحية ، وعدم الرغبة في تمثيله من ناحية ثانية ، يفضّ هذه الإشكاليّة من خلال استخدام الشكل التجريديّ والخيال المكثف . ومن الطبيعيّ أن تتغيّر فلسفة الزمان والمكان في القصّ الحداثيّ ، أما المكان فلم يعد له استقلاله وتميّزه بأوصافه التاريخيّة التي تقف به قريبا من الواقع ، بل أصبح جزءا من التجربة الذاتيّة التي سرعان ما تحمله في لغتها ، وفضلا عن هذا فإنّ المكان قد ضاق بضيق المجال النفسيّ ، حيث أصبح ممثلا للمجال النفسيّ ذاته .

وكما تغيّر بناء المكان في قصّ الحداثة ، تغيّر كذلك بناء الزمن . لقد بتر التسلسل الزمنيّ فجأة دون تعليل ظاهر ، حيث اعتمد الروائيّ على لغة مكثفة تشع دلالاتها من خلال حشد من الإشراقات الداخليّة ، ويقع متناثرة من الأزمنة المتقاطعة المؤقتة . كذلك تغيّر مفهوم البطل ووظيفته ، فصار البطل شخصيّة عامّة ، أو الإنسان الصورة ، أو الإنسان الشبح ؛ الإنسان الذي يحاول توحيد ذاته المشتتة في أكثر من أنا . ومهما يكن من أمر فإنّ الشخصيّة في قصّ الحداثة كما ترى الباحثة أصبحت جزءا من هندسة النصّ اللغويّ ، فهي لا تنحدّد إلا باللغة ومن خلال الكلام وحركته . وبهذا فإنّ قصّ الحداثة يعبر عن حيرة الذات وشكها وسليبتها ، ولكنه يلح من خلال الوعي الشديد بحركة اللغة على إقناعنا بوجودها وبجوهر الحقيقة التي تحاول كشفها .

ولقصّ الحداثة في ذلك كما تشرح الباحثة تقنيّتان بارزتان ، هما التشكيل الأسطوريّ والمفارقة ؛ وهو يقترب بذلك من الشعر بما هو لغة إشاريّة لها خصوصيّة علاميّة المميّزة ، وبما هو لغة ممثّلة أيضا ، تخرج عن المألوف في أساليب الربط وتكوين العلاقات .

● وتنتع أمينة رشيد أصول الحداثة في دراستها «حول بعض قضايا نشأة الرواية» ، وترصد عددا من القضايا التي غمت في القرن الثامن عشر بفضل



تحول الزمن الاجتماعي واتساع جمهور القراء مع تغير فئاته ، وتطور جماليات الكتابة مما نحا بالرواية نحو الواقعية ، حيث ترى أنه ربما كان من أهم أسباب بلورة شكل الرواية في أوروبا ، وتحلفه زمنا طويلا في الوطن العربي ، أن هذا الشكل مرتبط جوهريا بنضج الفكر النقدي واستقراره ، فالنقد والسخرية شرطان من شروط الإنتاج الأساسية . وقد كان لدخول فكرة «الزمكانية» أثر كبير في تطور جماليات الرواية ؛ تلك الجماليات التي تناولها بالتحليل والشرح «هيجل» و«لوكتاش» و«باختين» . وعلى حين انطلق الأولان من أوجه الشبه بين الرواية والملحمة ، ركز «باختين» على الفروق بينهما لينتهي إلى نتيجة محددة ، وهي أن الرواية هي النوع الأدبي الوحيد الذي مازال في طور التكوين ، على عكس الملحمة والتراجيديات ، وأنها بالرغم من ذلك تعد التعبير الكامل عن شمولية الحياة من خلال (المحاكاة الساخرة) التي تجدد من خلالها الرواية لغة الأدب ، وتحقق الهدف الأساسي لها وهو نقد الواقع ، ونقد اللغة الأدبية معا . وفي عصر الشك – وفقا لتعريف «ساروت» – لا يعترف أحد بأنه يخترع ، ولا يستحق الاهتمام سوى «الواقعة الصغيرة الحقيقية» ؛ فلقد صار الأدب ، بداية من عصر التنوير ، يتساوى مع النفي والرفض والتشكيك .

إن الحركة في الفكر ، وفي المثل ، وفي الأسلوب ، هي السمة الأساسية لعصر الشك . وترى الباحثة أنه من خلال تحليل عمل «ديدرو» «جاءك القدر» نستطيع أن نضع أيدينا على «الحوارية» التي تتمثل في البحث عن الحقيقة ، لا العثور عليها ، بل على التعارضات المعبرة عن ازدواجية الرواية وجدلها أيضا ؛ ومن ثم فإن هذا العمل من أكثر الأعمال المعبرة بحق عن زمنها ، بما يخلج فيه من رفض ويحث ورغبة في تغيير العالم . ويفضي بنا تحليل حديث «عيسى بن هشام» للمويلحي – في تقدير الكاتبة – إلى تلمس الجدل القائم بين الماضي والحاضر من خلال الوصف الزمان والوصف المكاني وحركة الشخصيات ، ولنا أن نجد فيه محاكاة ساخرة لكتابات الطهطاوي المجددة للحضارة الفرنسية ، ملونة هنا بسخرية من الذات ، سوف تفقدها – على مدى من الزمن – الكتابات العربية . إن تطور الشكل يأتي إذن من نضج السؤال في داخل التجربة ، وهنا يستقبل التأثير برؤية مختلفة ، ويشري الحركة ولا يعوقها ، ويرتبط هذا بالنظر إلى التراث بوصفه تجربة حية تنمو من سؤال الحاضر ورؤية المستقبل .

● وحول «حديث عيسى بن هشام» أيضا يكتب عصام ببي بحثه عن المجتمع المتغير والثقافة المتغيرة ؛ على أساس أن «الحديث» في حقيقته رحلة في عالم شملته رياح التغيير ، منذ دوت في أنحائه مدافع الحملة الفرنسية .

وكما طاف أبو العلاء المعري بابن القارح في عالم الآخرة ، مارا به في رياض الجنة ، أو مشرفا معه على عرصات الجحيم ، جاءت سياحة محمد المويلحي في صحبة وزير «جهادية» إبراهيم باشا ، بعد أن أتى به من وراء القبر ، مطوفا على قطاعات مختلفة من المجتمع ، مستهدفا من وراء ذلك كله – كما ذهب في مقدمته – شرح أخلاق أهل العصر وأطوارهم ، ووصف ما عليه الناس في مختلف طبقاتهم من النقائص التي يتعين اجتنبها ، والفضائل التي يجب التزامها . ولا مشاحة في أن اللقاء المصري بالغرب لم يكن معدوما قبل قدوم الحملة الفرنسية ، وإن كان بعدها قد أخذ طابعا يتسم بقدر من الشمول ؛ هذا الشمول – الذي يبدو كأنه صدمة – قد أحاط بمختلف مناحي الحياة الاجتماعية والثقافية والسياسية . لقد بدأ محمد على ومن جاء بعده من الولاة – على اختلاف في التوجه – عملية التحديث من خلال الانفتاح على الغرب من جهة ، واستقدام عناصر بشرية لها خبراتها المهمة في مجال التحديث الذي رمى إليه محمد على من جهة أخرى . وكان طبيعيا أن يأتي ذلك الانفتاح المباشر والواسع على المجتمعات الغربية بنتائج ، ويؤدي من ثم إلى صورة من صور «الحراك الاجتماعي» الذي يشير هو كذلك إلى تغير جذري في المجتمع العربي بعامه ، والمجتمع المصري بخاصة .

ولم تكن الحياة الثقافية بعيدة عن هذا التغير بالضرورة ؛ ففضلا عن البعثات التي أخذت طريقها إلى الغرب ، بدأت تيارات جديدة في نهر الحياة الثقافية في التبلور والظهور ، تمثلت في اتجاهات الإحياء في الشعر العربي ، فضلا عن ظهور فنون أدبية لم تكن معروفة في مجال النثر ؛ مثل المقال الصحفي ، والفن المسرحي ، والفن الروائي ، وأدب الرحلات وغيرها . وجاء التغير في مجال التعليم متفقا مع المنحى الجديد في إرسال البعثات إلى الخارج ؛ ففي حين كان التعليم ذا اتجاه واحد ، وهو الاتجاه الديني الذي كان يؤديه الأزهر الشريف ، بدأت المدارس المدنية التي أنشئت تقوم بدورها في نشر اتجاه تعليمي آخر ، اصطليح بالتوجه العلمي ، فضلا عن دراسة اللغات الأجنبية . وكما ازدوج التعليم ، ازدوجت جهات التقاضي ، فإلى جوار المحاكم الشرعية بقانونها الديني أخذت المحاكم المدنية في الظهور ومعها قانونها الوضعي ، هذا فضلا عن المحاكم المختلطة . ويرى الكاتب أن محمد على لم يكن في مقدوره – وهو يجاهد بوسائله المشروعة أو غير المشروعة في القضاء على الطبقة التركية وحاشيتها

الملوكية - أن يحول دون ظهور طبقة مصرية وسطى لها توجهاتها الفكرية والثقافية ، وما انتهجت من سلوكيات وعادات أقرب ما تكون إلى السلوك الغربي ، بتقدميته ورقية أحيانا ، ومخالفته وتعارضه مع سلوكيات وعادات المجتمع المصري والعربي في أحيان أخرى . ولم تكن رحلة المولى سوى التعرض لذلك كله من خلال الأحداث التي واجهت الباشا القادم من الماضي . ولم يفت الباحث أن يتناول «الحديث» بوصفه عملا أدبيا لم يخلص لشكل فني واحد ؛ سواء كان الشكل التراثي كما يتمثل في المقامة ، أو الشكل الحديث الغربي كما تمثله الرواية ، بل جمع بين الاتجاهين ، على نحو تولدت عنه جملة مشكلات نقدية تعرض لها الكاتب بالبحث والتحليل .

● وتختتم سامية أسعد بحوث ملف هذا العدد لتطوف بنا في مجال «المسرح والشعر» ، فترى أن العلاقة بينهما كانت ولا تزال موضوعا مهما أثار اهتمام الباحثين منذ أقدم العصور ؛ إذ بدأ المسرح شعريا ، فكانت المأساة الإغريقية تكتب شعرا ، بعكس الملهاة التي حدد أرسطو لغة النثر مادة لأحداثها ، كما أكد السمات المشتركة بين المأساة والملحمة ، ومكانة الشعر الضرورية لها .

وفي المسرح الكلاسيكي الفرنسي خلف لنا كل من كورني وراسين مآسى شعرية ، في حين كتب مولير الملهاة بالشعر والنثر ، فكان أول من كسر القاعدة المعروفة ؛ إذ مثلت اللغة المسرحية عنده غاية وهدفا بغض النظر عن خواص الشعر أو النثر في حد ذاتها . وبدأ الشعر يفقد مكانته الراسخة في المسرح الكلاسيكي الفرنسي عندما أراد الفيلسوف «ديدرو» أن يرسم دعائم فن مسرحي جديد هو «الدراما الجادة» التي ينبغي أن تكون - على حد تعبيره - عادية وبرجوازية بالقياس إلى المأساة البطولية القديمة . وقدم «فيكتور هوجو» محاولة أخرى لتجديد المسرح حين أرسى قواعد الدراما الرومانسية ؛ حيث جاءت مناقضة ، في كل عنصر من عناصرها ، للمأساة الكلاسيكية والكلاسيكية الجديدة .

ومع مولد المدرسة الرمزية شهد المسرح عودة العلاقة الحميمة بين الدراما والشعر مرة أخرى ، حيث تحول إلى التركيز على مفهوم الشاعرية . إن الدراما الرمزية تكمن حقيقة في الصراع الميتافيزيقي الذي يعبر عنه أو يوحى به الصراع بين الشخصيات . على أن الدراما الرمزية تقرأ أكثر مما تمثل . ومن الطريف أن «مالارميه» كان يحلم دائما باليوم الذي يحل فيه الكتاب محل المسرح ، والذي يتحرر فيه المسرح من قيود العرض . ومن المهم في تقدير الكاتبة أن نفرق بين الدراما الشعرية والشعر الدرامي ، فالدراما الشعرية دراما أولا وقبل أي شيء ، والشعر فيها عنصر ضمن بقية العناصر المكونة لها ، لا يقصد لذاته ، في حين أن الشعر الدرامي مادة شعرية تصب في قالب درامي فحسب . والدراما الشعرية هي الشكل الأمثل للمسرح الشعري ؛ إذ تعقد زواجا متكافئا بين الدراما والشعر . وقد ولدت هذه الدراما الشعرية في مصر على يد «أحمد شوقي» الذي تأثر بالمسرح الكلاسيكي الفرنسي ، إلا أن الشعر في مسرحه كان غاية في حد ذاته ، وهذا ما جعله يستسلم للغناء . وقد ازدهر المسرح الشعري العربي بعد ذلك على يد عبد الرحمن الشرقاوي في أعماله الشعرية التاريخية ، وصلاح عبد الصبور ، ونجيب سرور في مسرحياته الملحمية الشعبية ، وفاروق جويدة وغيرهم . ومن الجدير بالذكر أن لغة المسرح اليوم لم تعد قاصرة على الكلمات التي تنطق بها الشخصيات ، بل اتسع مفهومها لتشمل الجزء الأكبر من العناصر المكونة للمسرحية ، على مستوى العرض والنص معا .

التحرير



# الإبداع الفلسفي وشروطه نظرة إلى المحاولات واستشراف للمستقبل

عزت قترني

الإبداع الفلسفي الذي نقصده هو الإبداع الفلسفي في مصر . وسوف نقدم أولا بحديث سريع عن الإبداع ذاته ،  
معهدين فيه لما سنتناوله بالتفصيل من بعد فلسفيا ومصريا ، ثم نعرض لمشكلة الإبداع الفلسفي في مصر والوضع  
الفلسفي فيها ، ثم نعرض لبعض محاولات الإبداع بها وللقرى التي تطرحها هذه المحاولات ، ثم نخصص القسم  
الرابع لشروط قيام إبداع فلسفي مصري على الحقيقة ، ونختتم برؤيتنا للمستقبل لنجيب عن سؤال : ماذا نريد ؟

أولا : في الإبداع العام ، ولكنه على الأخص إدراك نافذ ؛ وهذا هو المعنى الضيق  
للرؤية الإبداعية .

( أ ) الماهية :

٤ - ومن حيث هو إدراك فإنه في المحل الأول إدراك للكل ؛ أي  
إدراك كل لموقف ما ، أيما كان المجال . ويعني هذا - أول ما يعني -  
أن تكون هناك سيطرة على تفصيلات الموقف ، مع بروز الكل في  
الوقت نفسه . ويكون الكل المقصود هنا هو « كل العلاقات » ؛ أي  
العلاقات بما هي مجموع متنسق يكون « كلا » . وهو يعني - ثانياً  
ما يعني - أن فعل الإبداع بوصفه « رؤية » يتقدم على هيئة إعادة تنظيم  
لعناصر الموقف ؛ فلا يكفي إدراك الموقف والسيطرة على تفصيلاته  
وإدماجها في كل ؛ فالأهم من ذلك هو تعدد القائم وإعادة تنظيم  
العناصر ؛ وهو ما يكون أبرز سمات الإبداع على الإطلاق . بعبارة  
أخرى إن جوهر فعل الإبداع هو إعادة تكوين الواقع ؛ وهو ما ينتهي  
إلى تغيير النظرة إلى الكون ، على أي معنى تفهم به كلمة « الكون »  
هذه .

٥ - قلنا إن الإبداع رؤية بمعنى الإدراك النافذ . وربما كان أول  
ملاحظ هذا النفاذ هو ما يمكن أن نسميه « بالشعور بالبراءة » ؛ أي  
كأن المبدع يدرك الموقف القديم لأول مرة ، ليرفضه ، ويدركه بعد  
إعادة تنظيمه من جديد ليكون أول المدركين له ، كأنه لم تكن له به من  
قبل خبرة . ومن هنا يأتي معنى « البراءة » . ويتصل بهذا الشعور  
بالبراءة الشعور « بالطازجية » ؛ أي ببطانة شعورية مصاحبة لفعل  
الإدراك الجديد ، تقوم في الوعي بالجلدة ، وبأن هذا الإدراك ، لأنه لم  
يسبقه مثيل ، « طازج » نضر ؛ ولا غم لك هنا غير التشبيهات .

١ - إن ظاهرة الإبداع أهم وأجل من أن تترك للدراسة الجرفية  
السيكولوجية وحدها ، برغم إسهامات السيكلوجيين العظيمة في هذا  
الميدان ، ومنها إسهام المدرسة المصرية بخاصة ، بقيادة الأستاذ  
الدكتور مصطفى سري . ذلك أن الإبداع يخص في الصميم كل  
الإنتاج الثقافي ، بل كل النشاط الإنساني بعامه ؛ وهو في الواقع الهدف  
الصريح أو الضمني وراء إنتاج الفلاسفة أو الفنانين أو العلماء أو  
الكتاب على تنوع ميادينهم . ولهذا فإننا لا نتردد هاهنا في وضع بعض  
التحديدات ، والإشارة إلى بعض العناصر التي نعدّها جوهرية في  
ظاهرة الإبداع .

٢ - يمكن أن نقول إن الإبداع هو رؤية في شكله الإدراكي ،  
وهو مبادرة في شكله النشاطي أو الفعلي أو العملي ؛ وجوهره من هذه  
الناحية أو تلك أنه تجديد ؛ فيمكن أن نقول إذن إن الإبداع رؤية  
ومبادرة وتجديد .

٣ - ولن نتوقف هنا عند المشهور بين العموم من أن الإبداع هو  
ضرب من النعمة أو هو موهبة ، وما يقابل هذا وذاك من الاهتمام  
بالجهد والتدريب إلى درجة أو أخرى ، ولا عند المصطلحات التي  
تدور حول « الإبداع » وتصاحب الحديث عنه ، من مثل الذكاء  
والنبوغ والابتكار والاختراع والخلق والعبقرية ؛ وإنما نريد أن نقصد  
مباشرة إلى فكرة « الرؤية » . فالإبداع رؤية بمعنىين ؛ أحدهما عام ؛  
والآخر أضيق . فالإبداع رؤية من حيث هو إدراك ؛ وهذا هو المعنى

٦ - ولكننا قد نقول ، مستخدمين هذه المرة لغة أكثر دقة . إن الإدراك النافذ يعنى الرؤية « الجوهرية » للموقف ؛ أى إدراكه فى جوهره ، بمعنى علاقاته وخصائصه ومغزاه معا ؛ فالإبداع ليس مجرد إدراك جديد ، أى مختلف ، بل هو إدراك جوهرى ، أو قل فى تعبير آخر إن فعل الإبداع يظهر بمظهر النفاذ لأنه إدراك للمنطق الذى يحكم الظاهرة أو الموقف . إن الإبداع بصيرة نافذة سلبا وإيجابا : السلب لأنها تحكم على الموقف القائم بالترك ، وهو ما يعنى الإدانة ؛ والإيجاب لأنها تهيئ للمستقبل ممثلا فى موقف جديد ؛ وفى كلا الحالتين يكون هناك تغيير للنظرة إلى الكون ( ومنرى من بعد أن الإبداع الفلسفى الحق لا بد أن يحكم على التراث والموقف القائم وأن يقومها من جهة ، ليهجر هذا على نحو ما من الهجر ، وليتعدى ذاك بالضرورة ، وليتجه فى نصارة النظرة إلى تصور نظام جديد من الأفكار . ونحن نستعمل كلمة نظام هنا فى أعم معانيها وأكثرها أساسية ) .

٧ - إن الإبداع يؤدى فى الواقع إلى كون جديد ، سواء كنا فى ميدان العلم الطبيعى أو فى ميدان الفلسفة أو ميدان الدين ، أو كنا نشير إلى لوحة أو تأليف موسيقى أو قصيدة شعر ؛ فكل من هذه المنتجات تكون « كونا » كذلك ، وتدخل الفنان من جهة ، والمتذوق من جهة أخرى ، فى « كون جديد » ليس هو الكون المعتاد . ومن هذه الزاوية فإن الإبداع هو أيضا نظرة إلى أمام ، وما أصعب تعدى الواقع ! وما أندر القدرة على إدراك المختلف ! ومن يقول « النظرة إلى أمام » يقول إذن فى الآن نفسه « بتعدى القائم والسابق » ، وكأن الإبداع فرار من المألوف ، و « اختراق بالخيال » إلى عوالم جديدة جدة تامة ( بالمعنى النسبى لكلمة « تامة » فى معظم الحالات ) . ولعل العناصر التى أشرنا إليها أن تكون دليلا للتمييز بين الإبداع الشكل ، أو المظهرى ، والإبداع الحقيقى .

٨ - أخيرا فإن مفهوم « الرؤية » يؤدى إلى نتيجة مهمة ، ألا وهى أن الإبداع هو فعل شخصى دائما ، أى يقوم به شخص بالضرورة . وهذه هى القاعدة العامة ، وليس عليها إلا أندر الاستثناءات ( مثل حالة الأخوين جوناكور فى الأدب الفرنسى فى القرن التاسع عشر الميلادى ) . ومع ذلك ، فإن هذا « الشخص » ليس « فردا » دائما فى كل الأحيان ؛ وهو فى ميادين الإبداع ذات الطابع الاجتماعى بالضرورة ، من مثل الإبداع الفلسفى والدينى والسياسى وما شابه ذلك ، يصبح أقرب ما يكون إلى « الشخص العام » ، إن أمكن استخدام هذا التعبير ؛ أى الفرد الذى لا يعبر عن نفسه الخاصة بقدر ما يعبر عن روح الجماعة التى ينتمى إليها ( ومنؤكد من بعد أن الإطار الضرورى للإبداع الفلسفى المصرى ينبغى أن يكون الوطنى ) ، أو كانه ، فى أحيان أخرى ، معبر عن استجابة شبه قهرية لمتطلبات منطق حركة الموقف الذى يوجد فيه .

٩ - تحدثنا فيما سبق عن الإبداع من حيث هو رؤية . أما عنه من حيث هو « مبادرة » ، فإن أول الكلام ينبغى أن يكون بالإشارة إلى كون الفكر قصديا دائما . ولننهم هذا القول هنا على أنه يعنى أن الفكر هو دائما استجابة لفعل من أجل الوصول إلى هدف ما ؛ فلا وجود لفكر معلق فى الهواء ، أو فى الفراغ ، وإنما الفكر دائما يقصد إلى معنى ما ، وإلى تحقيق غرض ما ؛ أو قلنقل إن الفكر يكون دائما فى موقف ،

وغالبا ما يظهر الإبداع ابتداء من موقف يتخذ هيئة المشكل أو الصعوبة التى لا بد من تعديها . والواقع أن « روح الإشكال » ، وهى ضرورة من حيث هى خلفية سلبية للإبداع ، ونعنى بها الميل إلى إدراك المشكل فى الموقف ، لا تتوافر لدى الكثيرين ؛ لأن الميل الغالب هو إلى قبول الموقف والتكيف معه بوصفه ضرورة قد قضى بها ، وفى هذا بعض الراحة . ولكن المبدع رجل ( أو امرأة ) متاعب ( والقلق هو من أخص المميزات الشخصية للمبدع ) ، وليس من السهل فى كل الأحوال أن تتكون لدينا روح الإشكال ، بخاصة فى ظل نظم تربوية ترسخ فى النفس الخضوع والخنوع ؛ وهو ما يعنى فى النهاية « اللا فعل » ، فى حين أن الإبداع فى الحقيقة هو « الفعل » الأعظم والمؤسس لكل ما عداه . وليس أدل على هذه الواقعة ، أعنى ندرة روح الإشكال ، من أن الإبداع ، فى بعض مظاهره ، هو « خروج عن الخط » خروجا ملحوظا ، أو هو - صراحة - معارضة للسلطة وإرادة لقلبها ليكون المبدع هو السلطة الجديدة أو مصدرها على الأقل . وطبق هذا على التجديد فى الشعر والموسيقى والتصوير والنحت ، أو طبقه على إختاتون وعيسى المسيح ، أو على الشيخ رفاعه الطهطاوى ومحمد على باشا ، فستجد تحقيقا لما نقول . ولعل أوضح موقفين فى تاريخ الإبداع المصرى الحديث بشخصان هذه الفكرة هما موقف الشيخ محمد عبده من رجالات الأزهر فى عصره من جهة ، وموقف صلاح عبد الصبور وزملائه من عباس محمود العقاد من جهة أخرى ( وقارن أيضا موقف العقاد نفسه وزميليه شكرى والمازنى من المدرسة الشعرية التى كانت مسيطرة أيام شبابهم ) . ومادام الإبداع يكون دائما فى موقف ، ومادام شرط إدراك الإشكال شرطا جوهريا لقيامه ، فإنه « فعل » بالمعنى الدقيق ، ومادام فعلا لقلب الموقف ( وإعادة تنظيم عناصره - كما أشرنا من قبل ) ، وتأسيسا لسلطة ، فإنه إذن مبادرة . إن الإبداع يبدأ دائما من الشعور « بالحصار » ؛ وهو استجابة جوهرها تعدى الحصار ، سواء كان ذلك يهدم أسس الموقف ، أو « بالقفز من السور » ، أو بصورة أخرى ؛ وهو فى كل هذا فعل ومبادرة .

١٠ - وهناك مجموعة من صفات الإبداع لا تفهم حق فهمها إلا فى ضوء مفهوم « المبادرة » ، كما أن هذا المفهوم يعتمد عليها هو ذاته من جهة أخرى . هذه الصفات هى : التأثير المباشرة ؛ الأصالة ؛ المرونة ، الروح النقدية . ولن نفصل فى هذه الصفات هنا .

١١ - وإذا نحن جمعنا سمة المبادرة إلى سمة الرؤية النافذة للكل ، بدا لنا الإبداع على هيئة مشروع لتعبئة الطاقات . والأمر كذلك ، سواء على مستوى الإبداع الفنى عند مصور أو موسيقى ، أو على مستوى الإبداع الفلسفى والسياسى والدينى . ومن هذه الزاوية للنظر يكون الإبداع وظيفة اجتماعية حضارية .

١٢ - قلنا إن الإبداع رؤية ومبادرة وتجديد ، وكان لا بد من الإشارة إلى التجديد فى ثانيا الحديث عن الرؤية والمبادرة ؛ لأنه لا إبداع من غير التجديد والتجديد الجوهرى . والواقع أن المستوى الأول للتجديد هو الإتيان « بالمختلف » ؛ وفى هذا الإطار نتحدث عن القديم والمعتاد وفى مقابله عن المختلف والجديد . ولكن الإبداع الحقيقى ، كما أشرنا ، هو التجديد الجوهرى ، أى التجديد من حيث هو إعادة تنظيم الموقف بما يؤدى إلى رؤية جديدة للكل ، أو للكون ،



عناصر الموضوع ؛ لأن المواقف الفعلية أكثر تشابكا بكثير من التصنيفات المكتبية .

١٧ - ومن المعوقات الموضوعية العامة ، أى بإطلاق ، ضغط السلطات القائمة ، ومنها سلطة التراث أو النقل . والسلطة محافظة دائما ولا تشجع بسهولة على الإبداع . وأحد الشخصيات الأساسية للسلطة قوة الرأي العام . وليس من السهل قيام حركة إبداعية في جانب من جوانب الثقافة دون قيامها في جوانب أخرى ، بل في شتى جوانب الثقافة مجتمعة ؛ فيمكن أن نقول إن الإبداع « مُعَدِّ » ( من العدو ) . والإبداع المنفرد غالبا ما تضعف مقاومته وقدرته على الاستمرار . وإذا قلبت معظم عوامل الإبداع ونظرت إليها سلبا لظهرت على هيئة معوقات . ومن أظهرها طبيعة التنظيم السياسى الاجتماعى للحياة الثقافية ؛ وعدم وضوح الهوية الثقافية ؛ وغير ذلك . ومن المعوقات الموضوعية الخاصة بالوضع المصرى ، ضغوط رأى العام والسلطات بأشكالها ؛ وسيادة روح العبودية للسلطات القائمة بأنواعها ؛ والخطوة ، الضمنية على الأقل ، لواد الطليعة الإبداعية ، وإغراق الإمكانيات الإبداعية في ضباب اللاشعور ، وفي التفاصيل الجزئية ؛ وأخيرا وليس آخرا سيادة سياسة التوجيه والإرهاب من قوى عدوة في المجتمع ، تؤخذ مجتمعة وفي معظم المراحل . ولا تقل المعوقات الذاتية أهمية عن تلك الموضوعية ؛ وبعضها هو انعكاس لتلك الأخيرة على المستوى الشخصى . ومن ذلك قبول روح العبودية ، والتنازل عن استقلالية الفكر ، والنزول إلى درك « الفكر الارتزاقى » ، وظاهرة الكف الذاتى أو الشلل الذاتى الذى يتلخص في تصور حكم الرقيب ، أيا من كان ، قبل صدوره ، والخضوع له على الفور ، بما يثد المبادرة ، ويقتل روح الاستقلال ، ويغذى روافد روح العبودية ؛ ويشل الحركة التلقائية ؛ ويغل لسان الصدق .

١٨ - ونختتم هذا القسم التمهيدى عن الإبداع بعامة بالحديث عن موضوع لم ينل حقه من الاهتمام في إطار الدراسات التقليدية إلا هامشيا ، ونقصد به « اتجاهات الإبداع » ، على أساس أن الإبداع فعل يكتسب حركة ذاتية حين يتشكل قواما ملحوظا ، وتكون له اتجاهات هى له من حيث هو ، أى مستقلة عن شخص المبدع ، بل تفرض نفسها عليه فرضا ، ليصبح شخص المبدع مجرد منفذ لمطالباتها في واقع الأمر . هذه الاتجاهات هى : الكلية ، الديناميكية ، الجذرية ، الأمد الطويل ، التعددية ، الحرية ، الجوهرية ، الهدفية .

١٩ - وينطبق على الإبداع المبدأ المهم الذى تقول صيغته : « الكل أولا شئ » ، وهو ما نعبر عنه بصفة « الكلية » مأخوذة بهذا المعنى ؛ فالإبداع الحقيقى يمس الميدان كله بالضرورة ، فلا تصور شاعرا مبدعا حيناً ومقلدا أحيانا ، أو فيلسوفا مبدعا في جانب وتابعا في جوانب ، ولا مجتمعا خالقا في ميدان وتابعا لآسياد في ميادين . ولا شك أن التطبيق الواضح لهذا المبدأ يظهر على الأخص في مجال الإبداع الثقافى ؛ فالثقافات المبدعة ، وليست كل الثقافات مبدعة ( راجع الثقافة الكورية وتلك اليابانية التقليديتين بإزاء سيادة الثقافة الصينية ) ، يظهر إبداعها ، أى أصالتها وتفردها ، في مختلف ميادينها ، من لغة ودين وأخلاق وسياسة وفن ( راجع حالة الثقافة المصرية القديمة ) . ذلك بأن الإبداع هو تعبير شمولى عن الذات

بما يعنى إقامة كون جديد . والواقع أن التجديد المقصود هو فى النهاية إقامة سلطة جديدة . وليس عجبا بعد ذلك أن يكون الإبداع الحق قائدا دائما .

#### ب ( عوامل الإبداع :

١٣ - لن نفصل هنا في عوامل الإبداع ، التى يمكن تقسيمها إلى عوامل ذاتية ، أى تعود إلى شخص المبدع ، وأخرى موضوعية ، أى مستقلة عن شخصه كثيرا أو قليلا ، وتدخل فيها العوامل البيئية ، كما يمكن تقسيمها تقسيمات أخرى ، من مثل العوامل الأصلية والعوامل الفرعية ، إلى غير ذلك . ونشير هنا إشارات سريعة إلى أهم تلك العوامل .

١٤ - ومن أهم العوامل الذاتية العامة : الوعى بالقدرة الإبداعية عند المبدع ( فليس هناك مبدع لا يعى أنه مبدع ) ؛ والقدرة على التركيز ؛ وقوة الخيال ، إلى حد توافر القدرة على « الحلم » إلى أقصى درجة ؛ والثقة بالذات ؛ وتوتر الإرادة ؛ والقدرة على الاستجابة التلقائية ؛ وما يمكن أن نسميه بإرادة التفرد ، أو إرادة الأصالة - هذا كله ، إلى جانب توافر حد أدنى من عامل الذكاء المرتفع . ومن العوامل الذاتية التفصيلية : ما يسمى في دقة أو في غير دقة « بحب الاستطلاع » ، والرغبة في الكشف ، وما يواكبه من روح الإشكال ، والميل إلى إثارة التساؤلات ، وفوق هذا كله توافر أقصى قدر من الروح النقدية ، والقدرة على الاستجابات غير النمطية ، إلى جوار إرادة الاستقلال والتميز في التفكير . وأضيف إلى هذا كله عوامل من مثل القدرة على « النفس الطويل » ، وعلى « تجميع الذات » بإزاء مشتتات الانتباه في العالم الخارجى ، وعلى حسن وضع المشكلات والقضايا ، إلى غير ذلك . وأخيرا فإننا نؤكد على الخصوص ، في إطار العمليات الإبداعية ، من دوافعية ومعرفية وإرادية ، تلك الإرادية بوجه خاص ، والدوافعية من بعدها .

١٥ - أما العوامل الموضوعية ، فمنها ما هو أقرب إلى المبدع وما هو أقرب إلى البيئة . ومن النوع الأول : توافر التدريب الكافى ؛ والاهتمام بنقطة البداية ؛ والنجاح في عبور مراحل التأهل للإبداع شموليا ؛ والقدرة على السيطرة على ما يمكن أن يسمى بتكنيكات الإبداع . ومن النوع الثانى : توافر الظروف المهيئة والمناسبة للإبداع ؛ وفي مقدمتها شرط الحرية ؛ وسيادة روح التسامح ؛ وتهيئة الفرصة للتفرغ الإبداعى ؛ والتنظيم السياسى الاجتماعى ، القائم على التعددية بوجه خاص ؛ وتوافر المعلومات بسهولة ، وتحديد الهدف القومى العام الشاهد للهمة الإبداعية ، وتحديد الهوية الثقافية بشكل يوجه الطاقة الإبداعية على طريق واضح فعال ، إلى غير ذلك .

#### ج ( الصعوبات :

١٦ - وعلى الرغم من أن إمكان الإبداع قائم دائما ، من حيث هو إمكان ، إلا أنه إذا لم تتوافر له عوامل الإبداع ، وعلى الأخص إذا قامت دونه صعوبات قوية ، حتى في حالة توافر العوامل ، فإن فعل الإبداع لن ينمو ويتطور ، ولن يثمر . ونقصد بالصعوبات هنا العوائق أو المعوقات ؛ وهى أحيانا ما تأخذ شكل « الحجب » . وهناك منها ما هو موضوعى وما هو ذاتى ، وما هو عام وما هو خاص . ومن المفهوم أن أمثال هذه التصنيفات لا يراد بها إلا التقسيم المصطنع لحصر



يصيب كبد الأمر ؛ وهو ما يعود بنا إلى فكرة « الجذرية » من وجه ما .

٢٥ - أخيرا ، فإنه لا يوجد إبداع في الفراغ ؛ فهو دائما استجابة هادفة قصدية ، وهو ، كما أشرنا قبل سطور ، تقديم للبديل ، وإعادة تنظيم للموقف ، وإعادة تعبئة للطاقات ، بما في ذلك أشكائها وتوجهاتها . ولنا أن نضيف من هذه الزاوية أن الإبداع ضرورة لاستمرار الحياة المنظمة ، بل لاستمرار « الذات » الجمعية على الأخص . وتاريخ الحضارات دال على أن الاستجابة الإبداعية هي وحدها التي توفر السيادة للحضارة ، وتسمح لها بالاستمرار على مدى الحياة . ولا تضمحل الحضارة وتنهال إلا حين تفتقر إلى غطاء الاستجابة الإبداعية . ولك أن تقول الشيء نفسه ، على نحو ما ، عن مستوى المبدع المفرد ، فننا أو فيلسوفا ؛ فهو إما أن يكون « شيئا » ، أى أن يقدم إبداعا ، وإما أن يكون « لا شيء » ؛ أى أن يكون مثل هذا وذلك ولا فرق . وهناك كثير من شواهد « ضرورة » الإبداع لحياة المبدع ولا استمرارها ؛ وحين ينضب ماء الإبداع ، لا يصبح حياة المبدع من معنى .

### ثانيا ، وضعنا الفلسفى

#### ما الفلسفة :

٢٦ - لابد أن نتعرف ، في سرعة وإيجاز ، طبيعة الفلسفة ، تمهيدا لتعرف وضعنا الفلسفى . وسوف نعالج هذا الموضوع على حسب العناوين التالية : الفلسفة بوصفها نشاطا ؛ موضوعها ؛ منهجها ؛ هدفها ونتائجها ؛ الفلسفة بما هي تخصص ؛ ثم نقدم تصورنا للفلسفة من حيث هي مبحث في « الأصوليات » .

#### أ) مقدمات :

٢٧ - لسانا هنا بطبيعة الحال في مجال تقديم تعريفات الفلسفة على النحو الذى نجده في الكتب التعليمية ، ولا يعني أن نقف عند ما فهمه بشأنها اليونان أو الإسلاميون أو فلاسفة الحضارة الغربية ؛ فلا يهمنا التاريخ هنا كثيرا أو قليلا ، وإنما ننظر نحن مباشرة إلى ذلك الجانب من أنشطة الثقافة ، ونجد أنه يبحث في الأصول والغايات على نحو عقل شمولي ( أو كل ) ، ويمكن أن نفصل طويلا في هذا التعريف لتعرف متضمناته من جهة ، ولتين كيف أن ما ليس بفلسفة يشار إليه سلبا فيه من جهة أخرى . لكننا نكتفى الآن بأن نؤكد فحسب هذه العناصر الثلاثة الكبرى للنشاط الفلسفى : الأصولية ، العقلية ، الشمولية .

#### ب) الفلسفة بوصفها نشاطا :

٢٨ - وكما هو الحال في اللعب ، فإن محض نشاط الفلسفة ، أى فعل البحث الأصولي ، أهم من نتائجها كثيرا ، بل يمكن أن نقول إن أهم آثار الفلسفة هو فعل التفلسف ذاته . إنك قد تستطيع أن توجز فلسفة ما ( وهنا نقصد نتائجها ) في سطور عدة ، ولكنك حينئذ تكون قد حصلت على جسد بغير روح ؛ أما حين تتابع خطوات العقل الفلسفى وهو يعرض الأمر ، فإنك حينئذ تكون أمام الحياة الفلسفية ذاتها ، وتكون قد وضعت يدك ، بل نبضك ، على نبضها ، حتى لو لم ينته البحث إلى « قول » محدد .

المتفردة . وفي هذا الضوء يظهر بعض معنى ما قلناه من قبل عن أن الإبداع الحق هو مشروع لتعبئة الطاقات . ولنا أن نضيف أن الإبداع الحضارى المصرى الجديد ، بوصفه قلبا لحركة الإبداع في إطار عالم الشعوب المتكلمة بالعربية وشعوب أفريقيا وآسيا ، أو أحد مراكزها الكبرى على الأقل ، ينبغى أن يضع هدفا له ، هو خلق طراز جديد من البشر .

٢٠ - وإذا ما تأمل القارئ في متضمنات حديثنا عن الإبداع بوصفه « رؤية نافذة » ، لوجد من بينها خاصية « الديناميكية » ؛ فالإدراك والتغير والتجديد والتحويل والخلق ، كلها تعنى الحركة الجوهرية الدائبة القصدية المنظمة . فإذا أضفت إلى هذا جميعه أن الإبداع رفض وقبول ، نتج لك أن الإبداع ديناميكي بالضرورة . ويعنى هذا - ضمن ما يعنى - أن فعل الإبداع ؛ ما إن ينطلق ، حتى يستقل نوعا من الاستقلال عن صاحبه ، أو منفذه ، ليكون ذا حركة ذاتية إلى حد ما ؛ أى أنه يتحرك بذاته ( ما لم تقم في سبيله عوامل سلبية عظيمة ) . ويتجج أيضا عن خاصية الديناميكية أن الإبداع « لا يلتزم طرفا دائرته » إلا ببلوغ غايته ، أى بوصول حركته إلى مستقرها .

٢١ - و « الجذرية » هي وجه آخر من وجوه « الكلية » ؛ والعلاقة بينها كعلاقة « المفهوم » ، « بالمصدق » منطقيا ؛ وهي تعنى أن الإبداع الحق لابد أن يمس الأصول ؛ وهو ما يسمح لنا بالتمييز بين الإبداع الحقيقى وذلك الظاهرى ، أو - على الأقل - الهامشى . ويبدو أن من مظاهر هذه الجذرية ما يمكن تسميته « بالتأثير المباغت » للإبداع ؛ فمصدر المباغتة هو أن الإبداع الحقيقى يقلب الأمور كلها رأسا على عقب ليعيد تنظيمها من جديد . ومن هنا تكون المفاجأة ويكون الاندهاش . وكما سبق أن قلنا من قبل فإن الإبداع الحقيقى قلب للسلطة وتأسيس لكون جديد .

٢٢ - ولا إبداع حقيقيا إلا في ظل « النفس الطويل » ؛ أى حين يتحول الإبداع إلى مشروع ذى حلقات ومراحل ، يكون المبدع خلالها قادرا على مجابهة الصعاب وتعدى العوائق ، محسكا بالنواجذ طوال الوقت بحبل فكرته الجديدة المتين ، لا يسقطه ولا يسهر عنه ، وإن بدا عنه في عين الغريب لا هيا . وبعبارة أخرى فإن الإبداع يشترط في المبدع نوعا من الصبر العظيم والثابرة ؛ فلا إبداع في ظل « النفس القصير » ، ولا يدرك الإبداع إلا بالنظر إليه في خلال « الأمد الطويل » . وينطبق هذا الوصف الإجمالى على حالات الإبداع الحضارى للأمم ، وعلى حالات الإبداع الشخصى للأفراد على السواء . إن الإبداع الحق لا يعرف « بيضة الديك » .

٢٣ - وقد أشرنا من قبل إلى أهمية سيادة روح الإشكال من جهة ، والروح النقدية من جهة أخرى عند المبدع ؛ وهذا وذاك يؤدي بالطبيعة إلى سمتين متلازميتين من سمات الإبداع ، ألا وهما أنه يقوم على التعددية من جهة ، وعلى الحرية من جهة أخرى . فمحض الإبداع ، وهو نبذ قديم والإتيان بجديد ، هو البدعة ، يعنى التعددية ويعنى الحرية . إن الإبداع يعنى البديل دائما .

٢٤ - كذلك كنا قد أشرنا إلى أن الإبداع هو تجديد جوهرى ، وليس أى تجديد ؛ فالإبداع لابد له ، لكى يكون على الحقيقة ، أن



ومغزى هذا أن التساؤل ، بل الإشكال ، هو من جوهر الفلسفة . وليس من باب المصادفة أن الفلسفة لا تكاد تظهر حتى تضع أمامنا « مشكلة » تتولد عنها مشكلات . ومغزاه أيضا أن النشاط الفلسفي هو في جانب من أهم جوانبه « جهد » ؛ ولذلك فلا فلسفة بغير توتر . والفلسفة العظيمة هي التي تنقل روح التوتر إلى مستقبلها . وحتى لو أدت به إلى نتائج « يطمئن » إليها ، فإنه الاطمئنان الناتج عن جهد المشاركة ، وليس اطمئنان المستسلمين .

#### د) موضوعها :

٣٢ - ولعل القارئ قد لاحظ أننا لم نشر إلى « الحقيقة » بشيء في سياق حديثنا عن هدف الفلسفة . وإن المدقق في مفهوم « الحقيقة » ، يجد أن له وجها « منطقياً » وآخر « وجودياً » . أما الوجه المنطقي فإنه يعني تطابقاً بين حكم ، أو قضية ، وشيء ( أو أشياء وعلاقات ) . والفلسفة ليست إشارة إلى وجود خارجي ؛ إلى « موضوع » يقف بإزائها موقف المرجع من القول المشير إليه ؛ لأن الفلسفة إعادة ترتيب لمجموع الأقوال والتصورات على نحو تأصيل شمولي ، بطريق العقل البرهاني . وبهذا لا تكون الفلسفة تعبيراً عن « حقيقة » بالمعنى المنطقي . ويمكننا أن نتصور فلسفات عدّة تعبيراً عن تأصيل للمجموعة نفسها من الأقوال والتصورات التي تكون ثقافة عصر ما . وعلى غير حال الفلسفة ، فإن « المعرفة » على المستوى الأدنى لها ، أي مستوى « العلم » بالمعنى الاصطلاحي لهذه الكلمة ، هي التي تجعل من الحقيقة ( المنطقية ) هدفاً لها ، في حين يصبح هدف الفلسفة أقصى قدر من « العقلانية » ؛ بمعنى وضع اليد على الجذور الأصلى لضم أكبر مساحة من حقل الثقافة تحت ضوئها ، أي تحت تفسيرها . وهذا ما سبق أن أشرنا إليه بعبارة أخرى حين استعملنا اصطلاح « الوعي بتكامل الكل » ، وعلى الحد الأدنى فإن هدف الفلسفة يصبح أكبر قدر من « الاتساق » بين « الأصول » التي تعرضها الفلسفة ، والظواهر الجزئية موضع التوحيد التفسيري .

٣٣ - أما الوجه الوجودي للحقيقة فإنه يشير إلى « الواقع » أو إلى « الموضوع » الأكبر ، الذي هو في النهاية « الوجود » بأقوى وأشمل ما يدل عليه هذا التصور . ومن هذه الزاوية تكون « الحقيقة » ، أي الوجود ، موضوع الفلسفة ، ولكنها الموضوع الأخير ، أو الثاني ، لأن موضوعها المباشر هو ، كما قلنا منذ قليل ، أقوال الثقافة وتصوراتها في عصر معين . وقد سبق أن قلنا إن الإنسان يمثل مركزاً في قلب هذا الموجود ؛ وهو فيه على السواء واضع السؤال ومفتاح الإجابة . ويحتاج بيان العلاقة بين الموضوعين إلى تفصيل وتدبير ليس هذا مكانه .

#### هـ) منهجها ومنهجها :

٣٤ - ينتج عن بعض ما سبق أن منهج الفلسفة العام هو « التأصيل » « الشمولي » . ولكن طريقة عرض الفلاسفة لأبحاثهم تتباين تبايناً كبيراً ، كما أن طريقة تناولهم لمادة الفلسفة ، أي للأقوال والتصورات التي تعمل عليها ، تختلف كذلك فيما بينهم . ومن ثم يمكن في الوقت نفسه أن نتحدث عن « منهج » الفلسفة وعن « مناهج » الفلاسفة . ولا شك أن قدراً كبيراً من خصائص المنهج الفلسفي يقوم في مجرد فكرة « البحث » ذاتها ؛ فالفلسفة كما أشرنا هي بحث في المحل الأول والأهم ، ولكنها بحث من نوع خاص متميز عن مختلف ألوان البحوث الإنسانية ، لأنه يتجه إلى الأصول ، ويشترط النظرة الشمولية ، ولا يقوم إلا على العقل . ونشير هنا إلى مسألة

٢٩ - ومن جهة أخرى فإن الفلسفة « كشف » ؛ وهي كشف بأدق المعاني ؛ لأنها « خلق » على المستوى التصوري للعالم ، أو على الأقل لعالم جديد ، حين تضع نظاماً فيه الأول والآخر والأساس والتابع . وحتى حين تبين الصلات بين المفاهيم فإنها تكشف عن عالم من نوع ما . وهي حين تقدم تصورها الجديد فإنها في اللحظة نفسها التي تقترح فيها تقوم برفض تصور أو تصورات سابقة . ولهذا فإن الفلسفة دائماً « اقتراح ناقد » . ولذلك فإن المرونة سمة أساسية من سمات الروح الفلسفية . وربما تبدت في مبدأ من أهم مبادئ الموقف الفلسفي ، ألا وهو الانطلاق من التعددية ورفض الواحدية ؛ فما دامت الفلسفة رفضاً لتصور وتقدماً لآخر جديد ، فإنها بطبيعتها لا تقوم إلا في إطار التعددية . وكل فلسفة تنتهي إلى رفض التعددية تحوّل الروح الفلسفية الحققة .

٣٠ - وهذا كله يؤدي بنا إلى الربط الجوهرى بين النشاط الفلسفي والحرية ؛ فلا إمكان للفلسفة في إطار العبودية لسلطة ما ، أي ما كانت . ويترجم هذا على المستوى الشخصاني بما يسمى باستقلال الفيلسوف ، فالفيلسوف « الموظف » أو « الإيديولوجي » أو « المرتزق » إن هو إلا فيلسوف زائف ، بل هو في النهاية عدو الفلسفة . وليس استقلال الفيلسوف مؤدياً إلى انفصاله عن المجتمع ، بل هو استقلال عن السلطات القائمة في المجتمع ، ليكون هو نفسه سلطة جديدة ، من نوع أعلى . وربما نجح في التعبير عن القوى الحقيقية في الثقافة ، تلك التي تتعدى مصالح السيطرة الاقتصادية والسياسية ، بقدر ما يمكن ذلك ، لتكون هي « الذات العليا » في مقابل « الأنا » الفاعل في ثنايا الأحداث اليومية .

#### ج) الفلسفة هدفاً ونتائج :

٣١ - إذا كانت وظيفة الفلسفة تقديم تصور للعالم ، فإن هدفها هو الوصول إلى رؤية واضحة جذرية ( أصولية ) للكل ، ونتيجتها هي زيادة مساحة تلك الظاهرة الإنسانية الكبرى ، ألا وهي الوعي بتكامل الكل ؛ فبالفلسفة يبرز الكل وتعاد صياغة وظائف الأجزاء في إطاره . وتأخذ الفلسفة أحد شكلين رئيسيين : فهي إما فلسفة تبرير ، وإما فلسفة توجيه ؛ أي أنها إما أن تبرر أوضاعاً قائمة بإعطائها الصياغة النظرية التأصيلية ، وإما أن تعرض البديل التأصيلي تمهيداً لتغيير الواقع والعمل . من ناحية أخرى فإن الفلسفة في حدها الأدنى تقدم نوعاً من المعرفة ، ولكنها في قمتها تقدم ما هو أهم من المعرفة ؛ تقدم « الفهم » . ولعل هذا أن يكون معياراً للتمييز بين الفلسفة الدنيا والفلسفة العليا ، بل بين الفلسفة السلبية والفلسفة الإيجابية . ومن هنا فإن الهدف من الفلسفة هو حقاً تغيير العالم ، أو قل ، بالدرجة الأولى ، تغيير نظرتنا إليه تمهيداً لتغييره ، بحيث يكون المقصود هو



بمعناها الأعم ، بما هي تصور متسق للكون ، يبرز المبادئ والغايات ، ويوصفها جزءا لا فكاك منه في كل ثقافة ، سواء أكانت ثقافة قبيلة صغيرة منعزلة في مجاهل استراليا ، أو ثقافة الصينيين ، أو ثقافة الحضارة الغربية الحديثة . إن اختزال تصورات ثقافة إنسانية معينة إلى مبادئ أساسية هو جهد يشبه أن يكون تلقائيا ، فور بروز هذه التصورات بروزا واضحا ، سواء على مستوى النظر أو - على الأقل - على مستوى الفعل والعمل . إذن فجوهر الفلسفة هو البحث ، بطريقة معينة ، عن الأصول ( ومنها المبادئ ومنها الغايات ) . ولذلك فإن الفلسفة هي على وجه الدقة مبحث الأصول العامة . وسوف نتحدث من بعد عن العوامل المباشرة التي تدفعنا إلى تفضيل تعبير « الأصوليات » على كلمة « الفلسفة » ، دلالة على المضمون نفسه ، الذي أوضحناه في الفقرات الأخيرة . ولكننا سوف نستمر في استخدام كلمة « الفلسفة » ، ونبدأ في استخدام « الأصوليات » كذلك منذ الآن على نحو تدريجي .

#### الوضع القائم :

٣٧ - يمكن أن نوجز وصف الوضع الفلسفي المصري القائم بكلمة واحدة ، هي : الضياع . وليس هذا بتعبير أدبي أو انفعالي ، وإنما هو وصف موضوعي دقيق ؛ لأن له مضمونا محددا يتمثل في شيئين : عدم تحديد الهوية المصرية ، وعدم معرفة الأهداف العامة للمجتمع ، وما ينتج عن ذلك من افتقاد خطة عملية للتحرك القومي . وإذا كان هذان المضمونان عامين ولا يخصان الوضع الفلسفي ذاته وحده ، فإن هذا لا يقلل من قوة انطباقها على الوضع الفلسفي الذي هو جزء من كل ؛ وما ينطبق على الكل ينطبق على الجزء . وإذا كان هذا المضمون هو الأساس العام للضياع الفلسفي ، فإن لذلك الضياع مظاهر محددة ، هذه أهمها :

٣٨ - ( أولا ) - الضياع في الغرب : يعوم الجهد الفلسفي المصري ، بخاصة منذ انشائه على نحو مؤسسي مع إنشاء قسم للفلسفة في الجامعة المصرية ، في بحر لا شاطئ له ولا قرار ، فالغرق فيه مضمون منذ اللحظة الأولى . ذلك هو بحر الوهم العظيم المسمى « واحدية الحضارة » ، الذي بشر به « فيلسوف » حركة الأعيان ، أصحاب المصالح الحقيقية ، في مصر ، أحمد لطفى السيد ، حين قال حرفيا : « إن الأوروبيين هم « أساتذتنا » ، علينا أن نتعلمد عليهم » . ويحتاج موضوع الضياع في الغرب إلى كتب عدة للتفصيل في أشكاله وبداياته وتحولاته ونتائجه التي نفوس في أوجها اليوم . وسوف نعود إليه من بعد في هذه الدراسة ؛ ولكننا نكتفي بأن نقول الآن إن واحدية الحضارة وهم عظيم ، بل هو الوهم الأعظم ؛ لأن الحضارة ليست واحدة ، وليس هناك عصر واحد ؛ لأن العصر لا يكون إلا في إطار الثقافة ؛ والثقافة لا يمكن أن تنقل مهما ظن السذج الذين يعمون عن رؤية الحقائق الحضارية ، ويظنون أن التاريخ خط متصل ينتظمه سلك واحد . وهم بهذا يبيعون بضاعة السيطرة الغربية على أدق المعاني ، وهم في هذا لا يدرون ، أو يكادون ، ما هم فاعلون ؛ ويعلمون أن من لا يرى رؤيتهم هو الأعمى ، ويتشجعون تشجع القطيع الذين لا جلاء لبصيرتهم .

٣٩ - ( ثانيا ) - الضياع في التراث : وهو يقابل الشكل الأول من

جزئية ، ولكنها جذيرة بالإشارة إليها ، دون تفصيل لا يحتمله المقام ، ألا وهي تغير معنى « البرهان » بين الفلسفة والعلم . فالبرهان العلمي ، في ميدان الطبيعة والإنسانيات ، يقوم على إقامة الحجة على وجود التقابل بين القضية والظواهر الموضوعية التي تشير إليها ؛ أما في الفلسفة فإن البرهان الفلسفي هو ، إيجابا ، إقامة الدليل على « الاتساق » بين المقدمات والنتائج ؛ وأحيانا ما ينزل درجات ليصبح مجرد التفضيل لمبدأ بإزاء مبادئ أخرى ، لأن الأول أكثر قدرة على تفسير أكبر قدر من الظواهر ؛ أى لأن شحته « العقلانية » ، أى قدرته التفسيرية التأصيلية ، أعظم من تلك المبادئ الأخرى . إن الفلسفة في النهاية إن هي إلا « اقتراح » برؤية ؛ ولذلك فليس لمنهجها « ضرورة » المناهج العلمية المعروفة ، ولا هي بحاجة إلى ذلك . ويمكن القول إن البشر في كل عصر من العصور يتوزعون على عدد من الفلسفات ، بحسب ما يجدونه في هذه أو تلك من وشائج القربى مع أفكارهم الخاصة ، ويكون فضل الفلسفة أنها تصرح وتفصل ، في حين أن اتجاهاتهم هم تكون أقرب إلى الضمني وإلى الإجمال . وعلى هذا فلا مجال للحديث عن الفلسفة من حيث هي « علم » ، ولا مجال للحديث عن « الموضوعية » أو ما شابه . ولن نفصل هنا في مسائل منهجية مهمة ، من مثل لجوء الفلسفة إلى « التجريد » الشديد ، وهو ما يتصل بفكرتي الأصولية والشمولية معا ، فليس هذا الحديث التمهيدى عن مشكلة الفلسفة في مصر موضعه .

#### و ( الفلسفة بما هي تخصص :

٣٥ - من القادر على فهم الفلسفة ؟ يجب أن يكون الجميع قادرين . من القادر على تقديم فلسفة ؟ لا يملك واقع الحال وضرورات الأمر إلا أن نجيب جميعا : أفراد نادرون ؛ فلا شك في أن الفلسفة تخصص ، بل هي صنعة واحتراف ، وصناعة نادرة . والسبب هو أنها تتطلب خصائص خاصة جدا ، تعود إلى ما يناسب الثلاثي الفلسفي : الأصولية والشمولية والعقلية . ومع ذلك فإن هناك دائما ، وفي كل المواقف الكبرى ، فلسفة ، صريحة كانت أو ضمنية . ومن هنا فإنه يمكن أن نتحدث عن « نداء الفلسفة » الضروري ؛ وهو نداء البحث عن « العقلانية » ، وعن « التنظيم » ؛ وهو ينبع من حاجة تبدو معطاة مع أول خطوات الفعل الإنساني : الحاجة إلى الفهم . وقد سبق لنا أن ميزنا بين الفلسفة والمعرفة ؛ ويمكن أن نقول على نحو ما إن صعوبة الفلسفة بما هي تخصص تأتي من أنها بالضرورة « معرفة المعرفة » . ويؤدي هذا إلى أن أحد الفروض الأساسية التي تقوم عليها الفلسفة يتمثل في تقدير المعرفة بذاتها تقديرا إيجابيا . ومن نافلة القول أن يقال إن ذلك الفيلسوف « المتخصص » لا يقوم بعمله ذاك ابتداء من ذاته الفردية ، ولا لمصلحتها ، على نحو ما يتخصص متخصص في طب الأطفال أو التصميم الهندسي أو فن التدريس ؛ وإنما منطلق الفلسفة بما هي تخصص هو الأنا الجمعي . ومرة أخرى يبدو لنا الفيلسوف قائدا بأدل ما يفهم به هذا الاصطلاح .

#### ز ( من الفلسفة إلى الأصوليات :

٣٦ - هل هناك فيلسوف مصري قديم ؟ الجواب : لا ، إذا أخذنا الفلسفة على المفهوم والنموذج اليونانيين . هل هناك فلسفة مصرية قديمة ؟ الجواب : نعم ، بالضرورة ، إذا أخذنا الفلسفة



نتاج الفلسفة الغربية ، وما أقل القادرين على ذلك من بين أعضاء هيئة التدريس أنفسهم في أيامنا هذه ، ولا هوينجو ، من جهة أخرى ، مما يمكن أن نسميه « بؤس الوعي » ، وهو ناتج ضروري عن شعوره بعدم القدرة على متابعة ما يقدم إليه على أنه نموذج الأفكار . ومن هنا ينشأ شعور بالنقص ، ومن هنا يأتي الضياع لمن يناضل من الطلاب من أجل السيطرة على بعض مناحي « تاريخ » الفلسفة الغربية ، الضياع في مسارب لن يخرج منها بشيء ؛ لأن تلك الأفكار ليست أفكار ثقافته اليوم أو بالأمس القريب أو البعيد . إن ديكرات أو سارتر لم يفكروا لنا ولم يكونوا يستطيعوا .

٤١ - هذه هي أبرز مظاهر الضياع الفلسفي . وهناك مظاهر أخرى لن نستطيع الحديث عنها في هذا المقام ؛ منها مظهر التزييف ، أي الزعم بأن هناك « فلسفة » ما للنظام السياسي ، كما رأينا في حقبة الستينيات ، ومن ثم الزعم بأنها فلسفة مصر كلها ، كتبها بعض « الأيديولوجيين » ، ناقلين لها من بعض الكتب المدرسية من هذا المذهب أو ذاك ؛ ومنها مظهر تعمية المشكلات الحقة ، وصرف الانتباه والجهد في مشكلات زائفة ، من مثل « الأصالة والمعاصرة » حيناً ، والدين والعلم حيناً آخر ، مما تلوكه أقلام أنصاف « الكتاب » الذين سرعان ما يلبسون مسوح « المفكرين » ثم « الفلاسفة » مع مضي الزمن ؛ ومنها مظهر ازدواجية في تقويم الفلسفة ؛ فحينما يستعمل الاسم لكل ما يراد له أن يكون مهماً أو عظيماً ، وحينما تسخر السنة مسئولة وتحرف الاسم ليصبح « فلسفة » ! وهذا ما يشكل ظاهرة خطيرة هي الازدواج الوجداني إزاء الفلسفة ، ما بين إقبال وإدبار ، أو بين قبول ورفض . ولكن التفصيل في هذه المظاهر ، حتى ولو كان على سبيل الإشارة السريعة كما فعلنا ، مع المظاهر الثلاثة السابقة ، سيخرج عن حدود صفحات هذه الدراسة ، بل عن غرضها المباشر ، وهو تصور الموقف ، والإشارة إلى المخرج .

#### الأصول التاريخية :

٤٢ - لا شك أن لوضع الضياع هذا أصولاً تاريخية تمتد بعيداً . ويمكن أن نعيد صياغة أهم مظاهر الضياع الفلسفي المصري ، لكي نعيد توزيعها على المراحل التاريخية التي نعدها مسئولة عن الوضع الفلسفي القائم ، وأن نضمها في ثلاثة : أ) الإدبار عن الفلسفة من حيث الأصل ؛ وعلى درجة أدنى التشكيك في قيمتها ، أو بيان أنها - على أحسن تقدير - مجرد ترف ، وقد تكون ترفاً ضراً أكبر من نفعه . ب) الارتماء في أحضان الفلسفة الغربية ، على نحو ما أشرنا إليه . ج) عدم القدرة على اتخاذ المبادرة ومواجهة المطلب الثقافي الحتمي ، القاضي بإنشاء فلسفة مصرية حقا على مستوى احترافي متخصص .

٤٣ - أما المظهر الأول ، ونسميه مظهر الإدبار عن الفلسفة ، فإن منبعه الحقيقي هو رواسب الثقافة الإسلامية التقليدية ؛ وهي لا تزال فاعلة من خلال تعلقها بأذيال الدين الإسلامي . ونحن ، كما ألمحنا ، نفرق بين الجانبين تفريقاً حاسماً . ولكن الواقع أن الاتجاه العام في الثقافة الإسلامية التقليدية ، منذ القرن السادس الهجري ، وبعد هجوم أبي حامد الغزالي على الفلسفة والفلاسفة ، أصبح يسير في خط إدانة الفلسفة ؛ وشيئاً فشيئاً ابتعدت الأنفس الورعة عن الاهتمام بها ، ووصلنا في النهاية إلى قواعد من مثل : « من تمنطق فقد

أشكال الضياع ، وربما جاء رداً عليه ، وهو على كل حال ضياع « أكرم » من ذلك السابق ، ولكنه ضياع على كل حال . والعلبة هنا هي العلة نفسها هناك ؛ فالخضرة الإسلامية التاريخية قد اكتملت دورة نموها وأقفلت دائرتها بتبدد السلطنة العثمانية عام ١٩٢٣ م . وربما تقوم حضارة إسلامية جديدة ، بمعنى تنظيم شامل اجتماعي وسياسي واقتصادي وثقافي يقوم على أساس ديني ، ولكنها لا « يمكن » ، نظراً لضرورات مفهوم « الحضارة » ، أن « تعيد » أشكال الحضارة الإسلامية التاريخية نفسها . ومن هنا فإن « التراث » ، أي مجموع الإنتاج الثقافي الذي أنتجه البشر المسلمون ( خلافاً للقرآن والثابت الصحيح من السنة ؛ فهما باقيان ما بقي الدين ) - ذلك التراث لا يمكن بحكم التعريف ذاته إلا أن يكون ذا طبيعة « تاريخية » ، أي على صلة بالماضي وحسب ، ومن ثم فلا وظيفة له ، لا في وضعنا الحاضر ولا حتى في حالة قيام حضارة إسلامية جديدة ؛ فهذه ، في حال قيامها ، سوف تضع لنفسها ، بالاعتماد على تفسير جديد بالضرورة للقرآن والثابت الصحيح من السنة ، « تراثها » ، وسيكون حياة ساخنة في البداية ، ثم إطاراً مرجعياً للأجيال اللاحقة من بعد ذلك طوال الحقبة التي ستدوم عليها هذه « الحضارة الإسلامية الجديدة » المفترضة . ونخرج من هذا كله بأن التراث التاريخي الذي ورثناه من الحضارة الإسلامية السابقة ( وهي كائن زمني على خلاف مصدرى الدين الإسلامي ، فهما على نحو ما خارج عامل الزمن ) - هذا التراث هو بالضرورة مجرد تاريخ وليس إطاراً مرجعياً ، لنا اليوم ولا غداً على أي نحو سيكون عليه هذا الغد . وطبقاً لهذا المبدأ نفسه على التراث المصري الذي نرثه ، بالضرورة ، من مصرنا القبطية ، وعلى التراث الذي نرثه من مصرنا القديمة ؛ فهذا وذاك هو بالضرورة محض تاريخ . إذن ، فكل محاولة « لإحياء » التراث هي محاولة زائفة غير ممكنة بالضرورة ؛ وهي محض « كلام » يقول به من لا يفقه دروس الحضارة ؛ وخير له أن يولى وجهه ، ليس شطر التراث ، بل شطر المصادر الدائمة ، وهي في حالة الماضي الإسلامي القرآن والثابت الصحيح من السنة . وعلى هذا ، فإن دعاوى « تجديد التراث » ، واكتشاف مذاهب « معاصرة » غربية (!) في نصوص من التراث ، وإعادة التفسير « المعاصر » المزعوم للفلسفة الإسلامية وغيرهم ، وكأن ابن رشد مثلاً أو متكلمة المعتزلة يتكلمون بلغتنا ، كما يظن بعض السذج من متوسطي الذكاء ، كل ذلك زيف وجهد عقيم ، يقوده إما جهل مقيم أو مكر عظيم .

٤٤ - ( ثالثاً ) - الضياع على مستوى برامج الفلسفة في الجامعات . فلنقلها في وضوح وحسم : إن برامج دراسة الفلسفة في الجامعات المصرية بغير قيمة كبيرة ؛ لأنها لا تقول شيئاً ينتظره الطالب أو يهتم به ، إلا فيما ندر ، ويكون ذلك على الرغم من روح تلك البرامج . ذلك أنها موضوعة على النمط الأوربي ، الفرنسي منه بخاصة والإنجليزي ؛ ولذلك فإنها تعبّر مجسم عن « الضياع في الغرب » . ومن مظاهر البلاء العظيم أن دراسة ما يسمى « بالفلسفة » الإسلامية ذاتها يوضع من وجهة نظر غربية ، ويمثل مكانة ثانوية بالقياس إلى المساحة التي تصول فيها وتحول أفكار وتصورات وأطر تنتمي إلى الفلسفة الغربية . وبماذا يخرج الطالب من هذه الدراسة ، على الأقل في جانبها التاريخي ؟ نحن نقول : بلا شيء مهم ، وبأشياء تزيد من ضياع وجهته ؛ فلا هو بقادر على « فهم » ما يعرض عليه من



لأفكار فلسفية غربية على يد كتاب جيدي الفهم ، أبرزهم السوري أديب إسحق ، في المدة بين ١٨٧٨ و ١٨٨٢ م . ومع أديب إسحق يظهر بشكل واضح تيار الأخذ عن الغرب على أساس أنه ضرورة ثقافية ، أى ما يمكن أن يسمى بتيار « التقليد مظنوناً أنه الإبداع » . ومن الظواهر اللافتة للنظر كذلك في الحقبة نفسها وما تلاها ، أن أتباع جمال الدين الأفغانى أخذوا في تلقيه « فيلسوف الشرق » . وسوف تبرز هذه التسمية على الخصوص في المواجهة ( على ما صورت عليه ، برغم أنها لم تكن في الحق كذلك ) بين الأفغانى وإرنست رينان ، الكاتب المتفلسف الفرنسى ، حول حظ الشرق من الفلسفة . وربما أصبغت على الشيخ محمد عبده بعض هالة فلسفية ، وإن لم يكن ذلك في صراحة ما نسب إلى الأفغانى ، على الأقل في أثناء حياته ، لأنه ستظهر محاولة صريحة في هذا الاتجاه بعد وفاته<sup>(١)</sup> . أخيراً ، فما من شك في أنه ستظهر أفكار فلسفية عند بعض الكتاب الشاميين ، من أمثال شبلى شميل وفرح أنطون ، وعند قاسم أمين وأحمد لطفى السيد ، وكذلك عند عباس محمود العقاد وسلامة موسى في كتاباتها المبكرة ، وعند غيرهم ، وذلك كله في الحقبة السابقة على الحرب العالمية الأولى .

#### نظرة إلى المحاولات الإبداعية الفلسفية

٤٨ - إنه ل ذو مغزى كبير أن التاريخ الحديث للفلسفة في مصر لم يكتب بعد ، ولم تتعرض له دراسة متأنية شاملة متصلة ؛ وكل ما هنالك أبحاث جزئية ، تخص بعض الأشخاص في أغلب الأمر ، وتتصل بالسنين الأربعين الأخيرة في معظمها ، نى حين ينبغي تأصيل البحث بالرجوع إلى نقطة البدء المتعارف عليها تاريخياً لمصر الحديثة ، وهى زمن الحملة الفرنسية على مصر ( ١٧٩٨ - ١٨٠١ م . ) . وهناك عناصر أساسية يعرف على الأقل اتصالها بهذا الموضوع ؛ منها مكان الفلسفة في مراحل التعليم بأنواعه ؛ ومنها دراسة الترجمات ثم المؤلفات ؛ ومنها مواقف بعض كبار الكتاب ، منذ رفاعة الطهطاوى إلى كتاب النهضة المصرية ( ١٨٧٨ - ١٨٨٢ م . ) ، إلى الأفغانى ومحمد عبده ، إلى قاسم أمين وأحمد لطفى السيد ومن تلاه في مرحلة دستور ١٩٢٣ وما بعدها ، ما بين جامعيين احترافيين وكتاب تستهويهم مسائل ومواقف فلسفية بين حين وآخر .

٤٩ - ولنا هنا بصدد الإشارة الشاملة إلى حركة الفلسفة في مصر الحديثة ، ولا حتى على سبيل الإيجاز ، ولكننا ننظر إلى الأمر من زاوية الإبداع ، ومن زاوية إرادة الإبداع على التخصيص . وهنا لا نستطيع إلا أن نقرر قضيتين أساسيتين تحكمان مسرح الموضوع بأسره :

أ - حركة الفلسفة في مصر ، فهى لموضوعها ، وتعليقها لها ، وتأليفها فيها ، يحكمه منطق النقل عن الغرب ، تحت لواء فكرة الفلسفة الواحدة ( ومن تحتها فكرتا العقل الواحد والإنسانية الواحدة ، كما سنرى في القسم الأخير من هذه الدراسة ) .

ب - وحتى حين يكون هناك هدف التجديد ( وهو شكل مخفف مما أسميناه بإرادة الإبداع ) ، الذى يأخذ شكل إبراز مذهب متميز يتسبب إلى صاحبه دون غيره ، فإن ذلك التجديد المزعوم يتم كذلك في إطار السباحة في مياه الفلسفة الغربية في مرحلة أو أخرى من مراحلها .

تزدنق ، ، حتى لنجد ، رفاعة رافع الطهطاوى ، في أول كتاب عربى وإسلامى حديث ، هو « تخلص الإبريز » ، يعيد الحديث عن الفلسفة بلهجة الاحترام ثم الترغيب ، ولكنه لا يقدم الحديث عن الفلسفة إلا بعد أن يمهد ويحتاط . ولم تكن إشارتنا هذه إلا من أجل الاستيفاء التاريخى ؛ لأن المعاهد الدينية الحديثة لا تفرع من الفلسفة فروع القدماء ، بل إن هناك تحولاً إيجابياً في مواقفها ، يتمثل أظهر ما يتمثل في وجود قسم من أقسام كليات أصول الدين بالأزهر الشريف يحمل اسم « العقيدة والفلسفة » ، وإن كان الهجوم على الفلسفة يظهر بين حين وحين ، وفقاً لمدى اقتناع الأساتذة أنفسهم .

٤٤ - وأما المظهر الثانى ، وهو الضياع في الغرب ، فإنه يبدأ واضحاً حاسماً منذ عهد دستور ١٩٢٣ ، بعد ما مهد له منظرون من أمثال قاسم أمين ثم أحمد لطفى السيد . وما مواقفهم إلا النتيجة التى كان الاحتلال يروج أن تختمر بذورها ، وأن تثمر ثمرتها في عقول المصريين ذواتهم ، لتكون درسا أساسياً من دروس الإخفاق التاريخى لحركة مصر في القرن التاسع عشر الميلادى ، وأثراً غير مباشر من آثار الاحتلال البريطانى ، ومن قبله ومعه النفوذ الفرنسى ، في أجواء الثقافة العليا .

٤٥ - وأما المظهر الثالث ، وهو مظهر عدم المجابهة والنكوص عن المبادرة ، فإنه أثر مباشر للسياسات العامة للحكم في مصر فيما تلا ١٩٥٢ ، حيث برزت ظواهر خطيرة ، بدأت بما نسميه « استقالة » المفكرين ، أى نكوصهم عن أداء واجبهم التأصيلى في استقلال ومثابرة ، وذلك في الأغلب الأعم ، وعلى درجات متفاوتة . ومهما تكن الأسباب الموضوعية لذلك ، وفي مقدمتها الترهيب والغواية ، وانتهت بهذه الظاهرة المرضية التى نسميها بظاهرة « الحاكم المفكر » وما يتبعها من ظواهر فرعية ، من مثل « الموظف الأيديولوجى » ، و « المفكر المرتزق » ، وصعود كتاب صحفيين إلى مرتبة « المفكرين » ، والخلط بين الأديب والمفكر ، إلى غير ذلك .

#### ثالثاً ، محاولات الإبداع وفروضها المسبقة

٤٦ - الإبداع قرين الحياة ؛ وهو فى بساطته الساذجة الأولى استجابة مناسبة لموقف جديد . والحياة لا تكف عن التغير ، ومن ثم لا يتوقف سيل استثارة رد الفعل الإبداعى . ومهما يكن من شأن المعوقات التى تقف في وجه تيار الإبداع ، فإن فكرة الرغبة فى الإبداع ، أو قصد الإبداع ، لم يغيب بالكلية عن أفق نظر الثقافة المصرية الحديثة ، مهما يكن الأمر من ساذجة بعض التوجهات أو الضباب الذى أحاط بتوجهات أخرى ، أو الإخفاق الضرورى الذى منى به بعضها الآخر .

٤٧ - ولن يمكننا الحديث عن فلسفة جديدة ، أو عن قصد فلسفة جديدة ، إلا فى إطار الدولة المدنية ، وفى إطار تعددى فكرى . ولذلك فلا مجال للبحث فيما خلف نظام دستور ١٩٢٣ م . ومع ذلك ، فقد ظهرت فى الحقبة السابقة ، منذ عصر محمد على ، بعض البدايات ، لعل أولها ، وأهمها ، إعادة التقويم الإيجابى إلى مفهوم الفلسفة على يد رفاعة الطهطاوى . ومنذ كتابه الأول نفسه ، « تخلص الإبريز » فى تلخيص باريز ( صدر عام ١٨٣٤ م . ) . كذلك ظهرت عروض



حيث يقدم فكرة محورية ، هي أقرب ما تكون إلى المفتاح وإلى خط النظر منها إلى المبدأ الفلسفي ، ألا وهي فكرة « الجوانية » ، التي يقول عن طريقها : « والطريق هو تقديم « الذات » على « الموضوع » ، والفكر على الوجود ، والإنسان على الأشياء ، و « الرؤية » على « المعاينة » ، والتمييز بين الداخل والخارج ، وبين الكيف والكم ، وبين بصر العقل وبصر العين » . ( « الجوانية » : أصول عقيدة وفلسفة ثورة ، الطبعة الأولى ، ص ١٢١ ) . ويضيف : « إن الجوانية فلسفة تستند على تركيز الوعي الإنساني ، وممارسة الحرية النفسية ، وتسعى إلى تعميق فهمنا للمقاصد والمعاني والقيم . وهي بهذا الأساس تمارس الوظيفة الفلسفية على الأصالة : التماس اللب والمبدأ والكيف والحق » . ( نفسه ، ص ١٢٣ ) . وهو يرى أن « دعوتها الفكر إلى الالتفات إلى ذاته ليجد فيها سبب الأشياء وقوامها ، وفي توجيه النظر إلى الاحتفال بالمعنى والفكرة والمثال ، منهج لا يزال كبير الأهمية لفهم العالم وفهم الإنسان » ( نفسه ، ص ١٣٤ - ٤ ) . ويقول في موضع آخر : « إن الجوانية من حيث هي في صميمها فلسفة وعي ، قد اتخذت لنفسها شعار الإسلامى العمل ، شعار « الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر » ، ورأت هذا المبدأ « فرض عين » لا فرض « كفاية » ، وجعلته مبدأ من مبادئ الوعي الإنساني » . ( نفسه ، ص ٢٦١ - ٢٦٢ ) .

٥٢ - ولن نتعرض هنا لمعارضة الفلسفة الجوانية ( راجع انتقادات نافذة في دراسة الدكتور حسن حنفي « من الوعي الفردي إلى الوعي الاجتماعي » ، في « دراسات فلسفية ، مهداة إلى روح عثمان أمين » ، ( ١٩٧٩ ، ص ٤١١ - ٤٦٦ ) ، ولكن نشير إلى ملاحظتين تحضن منظور الإبداع :

أ - أن الدكتور عثمان أمين لم يأخذ فكرته الأساسية ليتوجه بها مباشرة إلى إعادة تفسير الوجود والمعرفة والظواهر الإنسانية ، بل ظل معها حبيس أفكار الآخرين ، من يونان إلى إسلاميين إلى غربيين إلى إسلاميين محدثين أخيراً ، يحاول أن يستدل على مظاهرها عندهم ، وكان قوة الفكرة في قول الآخرين بها . وفي هذا كله نجد ظاهرة التبعية نفسها ، ولكن هذه التبعية مزدوجة : فهي تبعية بإزاء الفلسفة الغربية ، يونانية وحديثة ، وإبزاء التراث الديني الإسلامى ( جامعاً لأشتات من الكلام والتصوف ، والعقل والنقل ، وابن رشد والغزالي ) . ولا تكاد تخلو صفحة من صفحات كتاب « الجوانية » من اسم بل أسماء من عالم الفلسفة الغربية وأعلام الإسلاميين . وهكذا يتصر في عثمان أمين مؤرخ الفلسفة على الفيلسوف .

ب - أن أسلوب عرض هذا المنظور الفلسفي لا يتواءم مع الدراسة الفلسفية ؛ فما كتاب « الجوانية » إلا نظرات متفرقات ، فيها عنصر اليوميات ، وعنصر مفكرة القراءة ، وعنصر الأبحاث التاريخية واللغوية والدينية . والبحث الوحيد الذى يتفرغ لتقديم عناصر المنظور الفلسفي الجديد ، أو المراد له أن يكون جديداً ، هو المعنون « ملامح الفلسفة الجوانية » . ( ص ١٢١ - ١٤٥ ) ، ( وراجع أيضاً ص ٢٦١ - ٢٦٣ ) . وهكذا يتغلب النفس القصير على النفس الطويل عند عثمان أمين . وبالمقارنة يظهر الفضل الكبير لكتاب يوسف كرم ، اللذين يلبيان مطلب البحث المفصل المتصل . إن الإبداع الفلسفي لا يتم بإلقاء فكرة في صفحات ، كما أن الشاعر العظيم ليس

ولن نتعرض هنا لتفصيل القضية الأولى ، وإنما تهنا ، في إطار الدراسة الحالية ، القضية الثانية ، التي نبرز مضمونها بإشارات موجزة إلى اثنين من المؤلفين الاحترافيين ، الذين حاولوا قصداً تقديم مذاهب « جديدة » على ما كانوا يؤملون ، وهما يوسف كرم ( توفي عام ١٩٥٩ م . ) ، وعثمان أمين ( توفي عام ١٩٧٨ م . ) .

٥٠ - ويمكن أن نقول بغير تحفظ إن كتاب يوسف كرم « العقل والوجود » ، و « الطبيعة وما بعد الطبيعة » يحتلان المرتبة الأولى بين التأليف الفلسفية الحديثة من حيث الالتزام بالمصطلح الفلسفي ، وتوافر الشرائط الفنية في العرض الفلسفي . إن هدف يوسف كرم هو عرض الحقيقة أو الحق بشأن كل المسائل ( « العقل والوجود » ، ص ٧ ، « الطبيعة وما بعد الطبيعة » ، ص ٥ ، والإشارات إلى طبعي الكتاب الأولين في دار المعارف بمصر ، في عامي ١٩٥٦ و ١٩٥٩ م . على التوالي ) . ويعرض المؤلف في الواقع لمختلف مسائل نظريتي المعرفة والوجود بالتركيز والإيجاز والوضوح والعمق المعروفة عنه جميعاً ، سواء في كتابيه هذين أو في كتبه الثلاثة الأخرى عن « تاريخ الفلسفة اليونانية » و « تاريخ الفلسفة الأوربية في العصر الوسيط » ، و « تاريخ الفلسفة الحديثة » . ولكن الحق معروف مسبقاً في نظر يوسف كرم : إنه فلسفة أرسطو . يقول عن المذهب الذى يعرضه : « إذا سئلنا عن اسم هذا المذهب ، وعن مصدره ، قلنا إنه المذهب العقل ، يؤمن بالعقل Intellectualisme ، ولكنه المذهب العقل المعتدل ، يؤمن أيضاً بالوجود ويقدر تعقله عليه ، ثم قلنا إن أفلاطون قد سبق إلى بعض لمحات منه ، ولكن أرسطو هو زعيمه الأول ، الذى استخلص معانيه الأساسية ، ومبادئه المنطقية والميتافيزيقية ، وصاغ تعريفاتها ، واستخرج نتائجها ، وإن الفلاسفة الإسلاميين ، وبخاصة ابن سينا وابن رشد ، قد أسهموا فيه باللسان العربى المين ، فنحن نعود إلى هؤلاء جميعاً ، ونؤيد شروحهم وأدلتهم ، ونبين تماهات الذين حادوا عنها من الفلاسفة المحدثين . . . . فعسى أن يقتنع قارئ هذا الكتاب أن الحق مكنون في هذا القديم الذى نبهته » . ( « العقل والوجود » ، ص ٧ ) . وهو يعود في خاتمة الكتاب ( ص ١٨٧ - ١٨٨ ) إلى الإشارة إلى سقراط وأفلاطون وأرسطو الذين افتتحوا هذا « الطريق الملكى » للفلسفة ، ولكن الفلاسفة الآخرين المنكرين حادوا عنه . ومهمة يوسف كرم هي إعادة الأمور إلى نصابها ، والرد على الشكوك ، وتبديد الشبهات ؛ ولهذا فإنه يرد في كتابيه على كل المخالفين ، في الفلسفة الغربية الحديثة بخاصة ، لمذهب الحق الثابت ، مذهب أرسطو ، الذى يتابع يوسف كرم كل تقسيماته الكبرى في مناقشة المسائل ، سواء في نظرية المعرفة أو في نظرية الوجود . وهكذا فإن يوسف كرم لم يكن إلا صورة حديثة من « الفلاسفة الإسلاميين » التقليديين ، الذين افتقروا إلى الحس التاريخي ، وأخذوا بمبدأ الحقيقة الواحدة والعقل الواحد ، والذين ساروا في خط التبعية الفلسفية . فهل من جديد حقاً عند يوسف كرم ؟ إن أخذنا الكلمة بالمعنى المطلق قلنا : نعم ، هناك جديد عنده ، يتمثل في رده على المذاهب المعارضة لأرسطو بوجه خاص ؛ ولكننا إذا أخذناها على المعنى الدقيق لم يكن هناك لديه جديد ، بل هو تقليد وتبعية .

٥١ - وربما يكون الجديد أوضح لأول وهلة عند عثمان أمين ،



ذلك الذي يطلق بيتا رائعا أو قصيدتين من الدرر ، إنما يشترط له العرض التفصيل الممتد .

٥٣ - ويشير هذا الأمر الأخير مسألة ذات خطر : ما الشروط الواجب توافرها لكي تكون مجموعة ما من الأقوال « فلسفة » ؟ ويشير هذا نفسه مشكلة لا تقل خطرا : من الفيلسوف على الحقيقة ؟ ولن نعرض لهذه المشكلة الثانية هنا ؛ ونكتفي بإشارات أساسية فيما يخص المسألة الأولى ، فنرى أن شروط القول الفلسفي هي كما يلي :

أ - أن يكون الموضوع المتناول فلسفيا ، أو « أصوليا » ، بمعنى أن يكون خاصا بمسائل أصولية وكلية .

ب - أن تكون طريقة تناوله عقلية برهانية .

ج - أن يكون أسلوب عرضه على هيئة الكتاب المطول وليس المقالة القصيرة التي لا تتواءم مع طبيعة البحث الأصولي الشمولية .

#### رابعا ، شروط الإبداع الفلسفي المصري

٥٤ - نعرض لهذه الشروط في سبع نقاط ، هي على التوالي : الوعي بالذات ؛ هدم الأوهام ، إرادة الرؤية الواضحة ؛ شروط موضوعية أساسية ؛ شروط خاصة بالمبدع بما هو فرد ؛ شروط منهجية ؛ البدء من فلسفة في الحضارة .

##### (١) الوعي بالذات :

٥٥ - أشرنا من قبل إلى أنه لا عبقرى ، وهو قمة المبدعين ، إلا وهو يعي ذاته ؛ وليس عبقرى من لا يعي ذاته على هذه الصفة . ولا نشك لحظة في أن مكتشف النار قد أدرك أنه أي بدعا ، وأنه تاذر المثال . ولكن الإبداع الفلسفي لا يمكن أن يكون إبداعا فرديا ذاتيا ، على نحو إبداع الشاعر ، في معظم الحالات ؛ مثلا ، لأن الجهد الفلسفي جهد اجتماعي بالضرورة . وإذا كان الجمهور ضرورة في الفن ، فإنه في الشعر قد يقتصر على شخص واحد ، واقع أو متخيل ، أما في الفلسفة فإن الجمهور هو بالضرورة الأمة جمعاء ، التي ينتمي إليها الفيلسوف . ولذلك كله فإن الوعي بالذات المشار إليه في العنوان هو على مستويين : وعي الأمة بذاتها ، ووعي الفيلسوف فردا برسالته وقدراته . وننتحدث عن هذا المستوى الثاني فيما بعد ، وما نقصده هنا هو المستوى الأول . فما الفلسفة ؟ هي رؤية متميزة للكون ، ولا يمكن أن تكون إلا في إطار ثقافة أمة ، ليست متميزة عن غيرها وحسب ، بل تعي هذا التميز ( ونقصده به محض الغيرية ، بلا إضافات من استعلاء أو غيره ) .

إن مصر هي أقدم أمة تعيش على الأرض ، ذابت في طوفان التاريخ شعوب كانت معاصرة لبنائها لأول خطوات الإنسان في الحضارة التاريخية كما يذوب الطين في الماء ، ولما جف الماء بقيت منها الآثار وحسب ؛ أما مصر فحفظها غير هذا الحظ ؛ فقد استمرت قائمة مكانا وموضعا ويشرا وثقافة أساسية ، وطراوت عليها تيارات من ثقافات وأديان ، ولكن بقدر ما تشربت منها استمر من ذاتها القديمة شيء أساسي لا تكاد إلا العين المدربة الخيرة أن تدركه . وما حديثنا هذا نفسه إلا شاهد على ذلك ضمن شواهد . وقد كان من الطبيعي في إطار الثقافتين الدينتين اللتين استقرتا في مصر ، القبطية ثم

الإسلامية ، أن يتوارى الوعي بالذات المصرية لينغمس في الذات الدينية الجديدة ، بخاصة أن الدين لا يكاد يقيم للذات وزنا إلا لجعلها تتوجه إلى الذات الكبرى الكونية ، الذات الإلهية ، إما لتغنى فيها ، أو - على الأقل - لتسبح في نورها . ومع ذلك فإن ذات مصر بدت منفردة ومتفردة من خلال هذه الأغشية الجديدة ، فانفردت بمذهبها « القبطي » ، وبكنيستها المصرية ، وانفردت بتصور للإسلام يتوازن فيه العمل والعلم ، ويتلأأ اتزاناً وتوسطاً ، وانتزعت شعلة الإسلام ، بل شعلة اللغة العربية ، وهي ليست من حيث الأصل إلا لغة غريبة عنها ، فحفظتها حرباً وسليماً ، وعلماً وأداة . فما أقدر مصر إذن - أمة هي « الأمة » إذا كان بين البشر أمم ، وما أندرها ! - على أن تكون ذاتاً ، وعلى أن تعي ذاتها .

ويمكن أن نقول إن قصد مصر الجوهرى في السنين المتتبعين الأخيرة هو أن تعي نفسها ؛ ولكن العوائق التي قامت دون هذا عوائق هائلة ، من خارجها ومن بعض داخلها . وربما يعود عدم ظهور فلسفة مصرية حقة في أصله البعيد إلى هذا السبب ؛ فلن تقوم في مصر فلسفة إلا بشرط وعي مصر بذاتها . ولا شك أن العوائق الخارجية أعظم تأثيراً من العوائق الداخلية ، وما هذه في معظمها إلا انعكاس لتلك العوائق الخارجية ، التي مصدرها إما قوى مهيمنة ترغب في السيادة ؛ وإما قوى متنافسة ( إن لم نسمها بما هو أقل من ذلك ) تريد أن يظل الغطاء كاتماً لجوهر مصر ، وأن تزداد فوقه أغشية وأغشية .

٥٦ - ولا شك أنه يتحتم علينا أن نجيب إجابة واضحة عن هذا السؤال الخطير : لم مصر ؟ وقد سبق أن أثبتنا أن الإبداع الفلسفي لا يتم إلا في إطار ثقافة أمة تعي ذاتها . والآن فإن الأمة التي في متناول يدى ، والمؤكد انتمائى إليها وانتمائى لها إلى ، إن أمكن أن نقول هذا ، والتي تتجسد على نحو واضح وحاسم ومتميز ، فهي كيان معنوي ومادى بحق - إن هذه الأمة هي مصر . إن مصر هي التكوين الثقافي والبشرى والجغرافى المباشر ، وهو المخصوص لى كذلك . ومن هذا الساذج الذى يبيع القريب بالبعيد والأبعد ؟ وما سبيل الوصول إلى البعيد والأبعد إلا بأن تمسك بكلتا يديك على القريب أولاً ؟ أولاً يقال : « عصفور في اليد ؟ » فعلى من يريد استقالة مصر وفناءها من أجل تكويشات جديدة بعضها في علم الظنون إن لم يكن في علم الغيب ، أن يعرف أنه يخطئ الحساب . فلنمسك بمصر ، ولنبدأ بها ، ثم لنذهب إلى الآخرين من بعد ذلك وليس قبله . إن مصر هي مركز الدائرة ؛ ولن أذهب إلى أطراف الدائرة إلا مسيطراً على مركزها . مرة أخرى : نتحدث عن مصر ، وعن الإبداع الفلسفي المصري ، لأن مصر هي الذات المؤكدة القرينة الخاصة بى ، التي أستطيع مؤكداً ، بل واجبا ، أن أتحدث عنها وباسمها ومن أجلها . وهل ينفى الانتهاء إلى مصر انتهاءات أخرى ؟ كلا بالحسم ، تماماً كما أن عاقلة المرء على ذاته لا تنفى انتهاءه إلى أسرة صغيرة وإلى عائلة أكبر وإلى قرية أو مدينة أو منطقة جغرافية أو وطن بأكمله أو أمة ثم إلى صنف البشر أجمعين . ولكن البؤرة الأساسية المؤكدة المضمونة هي على المستوى الشخصى الفرد ذاته ، وهي على المستوى الثقافى مصرنا . وابتداء من مصر ، فلنمض إلى الآخرين ، إلى كل الآخرين ، وإن مصر دوماً لانفتاح على البشر .

٥٧ - ما هذه الدوائر الأخرى ؟ إنها في المحل الأول ، والأكبر ،



تلك التي لم تصنع بعد ؛ وكل الأفكار المنتشرة حالياً عن « العالمية » هي أفكار عن عالمية زائفة ؛ لأنها تخدم سيطرة الحضارة الغربية في الواقع . وينبغي أن نفرّد في هذا المنظور العالمي اهتماماً خاصاً بالجنح الآسيوي الشرقي ، القريب منا نوعاً ، كالهند وما حوّلها ؛ والبعيد نسبياً ، كالصين وما حوّلها . وكل الدلائل تقول إن الصين حليف استراتيجي ممكن لمصر على الدوام . ويحتاج الحديث عن العالمية المنشودة إلى مقال خاص .

٥٨ - نخلص من كل ما سبق إلى أن الإبداع الفلسفي المصري ينبغي أن يبدأ من الوعي بالذات المباشرة ، وهي مصر ، وأن يتسع للوعي بامتدادات هذه الذات ، عربياً وأفريقياً وإسلامياً ، بل عالمياً ، وهو المآل الأخير ؛ فعلى الفيلسوف المصري أن يفكر في الآن نفسه للبشرية الجديدة كلها .

(٢) هدم الأوهام : وهم الذوبان في الغرب ؛  
وهم الحضارة الواحدة ؛  
وهم العقل الواحد .

٥٩ - يعتمد وهم الذوبان في الغرب على وهم أوسع وأخطر هو وهم أن الحضارة واحدة ، وأن هناك شيئاً اسمه « البشرية » ، وأن البشر فيها سواء ، ومن وراء هذا وذاك وهم أساسي : أن العقل واحد .

٦٠ - والواقع أن السبب المباشر للذوبان في الغرب هو تصور أنه لا قوة لنا إلا على طريقة المسيطر في هذه الأيام ، وهو الحضارة الغربية . ويرتّب على هذا أن نأخذ ، لا مجرد أدواتها من مصانع وسلاح ووسائل ، بل كذلك ، وبالضرورة ، أفكارها وقيمتها . وهذا هو المحال ؛ لأنه لا يمكن لثقافة أن تحاكي ثقافة أخرى إلا بأن تموت . وحتى مع هذا الشرط فهي لن تستطيع أن تقلّد الثقافة الأخرى إلا على طريقة تقليد القردة ، أي في رسومها الخاصة ؛ ولن تستطيع على أي الأحوال أن تصل إلى ما وصلت إليه . كيف ذلك والجانب الكاثوليكي نفسه من الحضارة الغربية لا يصل إلى مستوى ما وصل إليه الجانب البروتستانتي ؟ إن الثقافة هي ما هي وحسب ، ولا يمكن أن ينقل منها شيء حقيقي ؛ والحقيقي في الثقافة هو الأفكار والقيم . إذن لا إمكان لكم في أن تكونوا « مثل » الغرب في شيء . أما الحديث عن « العصر الواحد » فإنه حديث ساذج لمن لا يدري أن العصر هو مفهوم حضاري ؛ فلا عصر إلا في إطار الحضارة ؛ وما يكون بين حضارتين ليس إلا تأنيًا وليس « تعاصراً » ، تماماً كما كان الشأن بين هارون الرشيد وشارلمان . إن واحدية العصر تعني الانتهاء بالضرورة إلى الحضارة نفسها ، وإلا فلا تعاصر ولا معاصرة .

٦١ - والأصل في هذا كله هو وهم الحضارة الواحدة ؛ وهي أساساً دعوى الغرب ؛ لأنها تحقق مصلحته . إن تاريخ البشر على الأرض ( ولا نقول تاريخ البشرية ، لأنه حيث لا حضارة واحدة على الأرض فلا « بشرية » هناك إلا بالمعنى التجريدي المأخوذ اصطلاحاً على خصائص مشتركة للبشر في مقابل كائنات أخرى ) - هذا التاريخ لم يعرف مطلقاً الحضارة الواحدة التي تسود أطراف الأرض ، وكذلك الحال اليوم وبالأمر القريب ، مع هذا الفارق الكبير : أن هذه الأيام شهدت ظاهرة فريدة تحدث لأول مرة ، هي سيطرة حضارة واحدة على

ما يسمى بالدائرة « العربية » ، نسبة إلى اللغة العربية ، وإلى نوع من الثقافة هو إسلامي في مصدره وحقيقته ، ولكنه عبر عن نفسه باللغة العربية ، وإلى نوع آخر من الثقافة ، أهم وأهم بحساب المصير ، هو ذلك الذي نريد أن نبنيه معاً ، ولكنه سيكون بالضرورة في وعاء اللغة العربية ، التي يتعين إذن أن نعيد بناء معانيها ، مادام يستحيل أن نعيد بناء مبنائها . هذه الدائرة « العربية » ، التي نبعد عنها شبهة الوقوع في شعوبية التحزب لعنصر بشري دون غيره ، هي التي تضم كل من يتحدث بالعربية ويريد أن يضم مصيره إلى مصيرنا بوصفنا مجموعة . وفي مقدمة هؤلاء ينبغي أن يكون « العرب » حقاً ، أي جنساً ولغة ، وهم أهل شبه الجزيرة العربية من أقصاها إلى أذناها ، ثم كل الشعوب العتيقة التي بقيت من وراء حركة التاريخ وهو لا يزال في مهده ، من عراقيين إلى أهل الشام من شماله إلى جنوبه ، إلى أهل مصر ووادي النيل ، إلى أهل شمال أفريقيا من شرقه إلى غربه ، وإلى امتداداته الجنوبية في جوف الصحراء شرقاً وغرباً . هذه هي المجموعة التي تشكل الدائرة الأولى ، التي تمثل الإطار الضروري لكل تحرك مصر ، في مختلف صوره . ويعنيها من هنا الإنتاج الثقافي على وجه خاص . وإن على الإبداع الفلسفي المصري أن يفكر لمصر ، وأن يفكر في الآن نفسه لما يقترح أن تكون عليه ثقافة هذه المجموعة في المستقبل ؛ لأن هذا هو ما يغفل عنه الكثيرون : أن ثقافتنا « العربية » الجديدة هي الشيء الذي نريد أن نصنعه معاً ، والذي لا ندرك أطرافه ولا حتى بداياته إلى اليوم . وحين نفكر في المستقبل ستتكشف الفروق إلى أقصاها ، وستزيد رقعة التوافقات إلى أقصاها .

والدائرة الثانية هي الدائرة الأفريقية ، وهي تظهر مصر الاستراتيجية ، والحديث عنها يحتاج إلى تخصيص ليس هذا مكانه . ويرتبط بهذه الدائرة - على نحو ما - ما يسمى حالياً بدائرة « العالم الثالث » .

والدائرة الثالثة هي الدائرة الإسلامية . إننا بوصفنا أفراداً ، ننتمي إلى أمة مثالية ، أي أمة على مستوى الانتباه المعنوي ، هي الأمة الإسلامية . كان هذا صحيحاً بالأمس ، وهو صحيح اليوم ، وينبغي أن يكون صحيحاً في الغد . فكيف لي أن أنزع عن نفسي مصدراً للقوة الممكنة في يوم قريب أو بعيد ، حين تتنادى التوافقات ويصر صرير الاختلافات ؟ ولكن الدائرة الإسلامية كانت ، بالأمس ، شيئاً أكثر من دائرة الانتباه المثالي . لقد كانت دائرة الانتباه الفعلي ؛ وهي من هذه الزاوية جزء جوهرى من تراثي ، له الأهمية نفسها التي لأجزائه الأخرى ، وقد تزيد عند البعض . وهو فوق هذا كله حاضر بشكل حتمي من خلال حضور اللغة العربية . ومن هنا كان هناك كثير من التداخل بين الدائرة « العربية » والدائرة « الإسلامية » . ولكن السؤال المهم هو : كيف يمكن أن تكون الدائرة الإسلامية أفقاً ممكناً للإبداع الفلسفي ؟ إن الإسلام ليس بحاجة إلى فلسفة ؛ لأن سلطة الفلسفة هي العقل ، وسلطة الدين سلطة إلهية . ولكننا لن نهيم في التصورات الخيالية . إن الإنسان الذي يصنع فلسفة بعقله ، لا يصنعها بمعزل عن تجاربه الأخرى ، ومنها ماضيه ، وطبيعة تكوينه البيئي ، والديانة السائدة في ثقافته . وسيبقى الإسلام ما شاء الله له أن يبقى .

الدائرة الرابعة هي الدائرة العالمية . ولكن العالمية المقصودة هي



في هذا الإطار هو مستوى إرادة الرؤية الجديدة الجذرية شموليا ؛ وهو ما نسميه اختصارا بالرؤية الواضحة . وليس من اليسير تنفيذ برنامج هذه الرؤية النفاذة ؛ لأنها قلب للمعتاد ، ومخالفة لأهل العصر . وهي رؤية صعبة لأنها جديدة ؛ ولأنها تتطلب التعمد عليها . وكيف ذلك وسيله انتزاع الفكر من استخدام الطرائق المعتادة ؟ ومع ذلك فإن فضل العبقرى المبدع يظهر في هذا الميدان أول ما يظهر . وكثيرا ما يصيبه الضرر ، على أنحاء شتى ، نتيجة لهذه الإرادة ؛ إرادة المختلف . ولكن انتصاره ، وديمومة الثقافة التي ينتمى إليها ، هما ثمن هذا الإصرار ، الذي تمثله أفضل تمثيل العبارة المنسوبة إلى عالم الفلك الغربى جاليليو ( ١٥٦٤ - ١٦٤٢ م . ) ، الذي خرج من جلسة محاكمته بسبب هرطقة جاء بها بزعم أن الأرض تدور حول الشمس وحول نفسها ، في حين كانت الكنيسة الكاثوليكية ، اعتمادا على التوراة اليهودية ، ترى أنها ثابتة ، وأنها مركز الكون - خرج من محاكمته ليقول : « مع ذلك فإنها تدور ! » .

والوجه الآخر ، أو الوجه السلبى ، من إرادة الرؤية الواضحة النافذة ، هو إرادة رفض الوضوح الكاذب ؛ فعلى الإبداع الفلسفى المصرى أن يصير على رفض ما هو فى أعين الكثيرين ، بل فى أعين الجميع ، وضوح كالشمس ، من نحو واحدية الحضارة ، ووحدة العصر ، ووحدة العقل ، وضرورة الخضوع للغرب ( وأى أخذ بأفكار الحضارة الغربية وقيمها ، والتعلق بهذا أى تعلق ، هو خضوع للغرب ، مهما حاول المسفطون ) .

ونشير إلى أنه من أهم موضوعات تعلق إرادة الرؤية الواضحة الاهتمام بتعدى الواقع الغث الذى نعيش فيه ، ومشكلات الدفاع عن الذات التى تلجئنا الحضارة الغربية إليها لإلهائنا عن الإبداع ؛ وذلك من أجل إدراك مشكلات المستقبل الكبرى ، حتى نستطيع ملاقاته على نحو إيجابى . ومن أهمها نتائج الثورات العلمية والتكنولوجية الهائلة ، ونضعها بصفة عامة فى إطار : « الإنسان والآلة » ، والآثار السلبية الخطيرة الناتجة عن سيطرة الحضارة الغربية العدوانية ( على الطبيعة وعلى الآخرين بل على ذاتها ) ، بما يمكن أن يؤدي إلى جنون « الإنسانية » المستقبلية إذا استمرت سيادة الحضارة الغربية .

#### (٤) شروط موضوعية أساسية :

٦٥ - لن نستطيع أن نفصل ، فى هذا المقام ، فى تعداد ما نرى أنه شروط موضوعية وعامة وأساسية ، ونقتصر على الإشارة إلى بعض من أهم هذه الشروط :

أ - توافر المناخ الاجتماعى - السياسى ، القائم على الحرية وعلى احترام الفكر ، وعلى احترام حقوق الاختلاف فى الرأى ، وعدم ممارسة الإرهاب من أى مصدر كان .

ب - أن يقوم المجتمع فى كليته بالتحرك المنتظم إلى وجهة متسقة تحت راية الاتفاق على الحد الأدنى من المبادئ والأغراض ( أهمها ما يتعلق بالعلاقة بين المجتمع والفرد : لمن السيطرة فى المجتمع ؛ الاستغلال والعدالة الاجتماعية ... ) . وقد سبق أن أشرنا إلى أن الإبداع الخاص جزء من حركة الإبداع العام .

ج - السيطرة على طوفان المعارف ؛ ويستدعى هذا ليس فقط

بقية الحضارات والمناطق فى مختلف أرجاء الأرض ، سيطرة عسكرية واقتصادية وثقافية ، ومن ثم انتشرت منتجاتها ، من أشياء وأفكار وطرائق ، واصطنعتها لنفسها فثارت فى بقية الحضارات ، خضعت لتلك الحضارة ، أو اضطرت إلى الأخذ بها دفاعا عن بقاء الذات . وهذا هو معنى ما أشرنا إليه من « العالمية » الزائفة ، التى تظهر فى هذه الأيام ، وما هى إلا وجه مقنع للسيطرة الغربية .

٦٢ - ونأتى الآن إلى المظهر الفكرى والفلسفى على وجه الخصوص لهذين الوميين ، وهويتمثل فى وهم ثالث أخطر ، لأنه أكثر مبدئية وبساطة ، ألا وهو القول بأن العقل الإنسان واحد ، وأنه يتطور . مظاهره مختلفة ، ولكنه هو هو ؛ ومن ثم فإن منتجاته عند قوم تصلح لقوم آخرين حتما . ويفضى هذا كله إلى أن هناك شيئا اسمه « الفلسفة » ، وأنها من نتاج ذلك « العقل » البشرى الموهوم . وصحيح أنها ، عندهم ، نشأت عند اليونان ، وأنعم بهم وأكرم ! فهم أكرم أهل « البشرية » المزعومة لهذا ؛ ولكن ذلك إنما كان لحظ هؤلاء اليونان ، ولعبرية خاصة أوتوها ، وورثها عنهم خلفهم ، وهم اليوم أهل الحضارة الغربية . ونحن نقول إنه ليس هناك « عقل » واحد ؛ لأن « العقل » كلمة ، مجرد كلمة لا أكثر ؛ وهى قد تدل على « قدرة » على الإدراك والسلوك ، وهذه قائمة حقا لدى جميع البشر ، ومن هذه الزاوية فإن هناك حقا « عقلا واحدا » لدى جميع البشر . ولكن الكلمة تعنى شيئا آخر ، هو الذى يقصد إليه أصحاب الموقف الذى نحن بسبيل مناقشته ، وهم يخادعون ، أو يخدعون ، حين يخلطون بين المعنى السابق والمعنى الجديد ، الذى هو « مجموعة أفكار وتصورات موضوعية ومنهجية على السواء » . ونحن ننكر أن يكون هناك عقل واحد بهذا المعنى ؛ لأن معناه هو قيام حضارة واحدة وثقافة واحدة لكل البشر ؛ وهو ما رفضناه فى الفقرة السابقة . أما من يدعون ذلك ، فعليهم الإثبات ، ولن يستطيعوا . فهل كان « العقل » المصرى مثل السومرى ؟ بل هل فهم « العقل » الإسلامى « العقل » اليونانى ؟ بل نخصص ونقول : هل « العقل » اليونانى هو « العقل » الأوربى ؟ وهل المفكرون الإسلاميون المحدثون ينطلقون من « عقل » هو بالضبط « كعقل » مؤسسى المذاهب الفقهية السنية الأربعة المشهورة ، على سبيل المثال ؟ والأمثلة لا تحصى . إن العقل هو تعبير عن الثقافة ؛ فلا عقل إلا فى إطار الحضارة وليس هناك عقل واحد ، ولا بشرية واحدة ، ولا حضارة واحدة ، ولا يمكن لأحد أن ينقل نتائج حضارة أخرى إلا إذا أراد أن يصبح جزءا منها فى مقابل إعدام الذات ؛ وهو حتى فى هذا لن يستطيع ، وسيكون مكانه المؤخرة المستهلكة لمنتجات الحضارة . ولن يستطيع أن يقود بله أن يشارك فى الإنتاج الثقافى مجرد مشاركة . هل تنظرون إلى هنود أمريكا الشمالية ؟ وإلى مواطنى جزر المحيط الهادى الخاضعين للسيطرة الأمريكية ؟ وإلى مسلمى الاتحاد السوفيتى ؟

٦٣ - إن حضارة الغرب حضارة مختلفة ، وعدوانية ، ونحن حضارة وليدة بسبيل التكون . ولأول مرة فى تاريخ البشر تبدأ حضارة بالنظر إلى ذاتها وإلى توجه عالمى حق . ومعنا ، وعلى أساس جديد حقا ، سوف تبدأ العالمية الحقة .

#### (٣) إرادة الرؤية الواضحة :

٦٤ - لا إبداع بغير إرادة . والمستوى الأهم من مستويات الإرادة



ناظر . وفي خلال هذا كله ينبغي أن تتعلق عيناه بالمستقبل ، لا أن تنغلقا على الماضي .

#### (٧) البدء من فلسفة في الحضارة

٦٨ - لازلنا نقول : « الحضارة الغربية اليوم ، وغدا ، في مرحلة أزمة ؛ وهذه الأزمة ستؤدي بها حتما إلى مصيرها الضروري ؛ وهذا المصير الضروري هو الانهيار » (٣) . ونضيف أنه لا بد كذلك من تحديد موقفنا من ماضينا ، إلى جانب تحديد موقفنا من الحضارة الغربية ، مع بيان نظرتنا إلى المستقبل . هذه التحديدات هي ما يشكل أهم موضوعات فلسفة الحضارة أو أصولياتها ، التي نرى أنها البداية الضرورية الإيجابية لكل فلسفة مستقبلية في مصر . فلن نقوم فلسفة أو أصوليات على الحق إلا بعد تحديد إجابات مفصلة مدعمة عن هذه الأسئلة : من نحن ؟ من كنا ؟ من معنا ؟ من هم ؟ ما علاقتنا بكل هؤلاء ؟ وماذا نريد أن نفعل لأنفسنا وللغير وللإنسانية ؟ وما شروط قيام العالمية الحققة ؟ إلى غير ذلك من أسئلة أساسية .

#### خامسا : استشراف للمستقبل : ماذا نريد ؟

٦٩ - إذا صرفنا النظر عن بديل ينادي به قوم تبلدت حاستهم التاريخية ، وكادوا أن يكونوا قد فقدوا صلتهم بعالم الوقائع ، وهو بديل الذويان في الاتجاهات الماضوية ، فلا يكون هناك أمامنا إلا بديلان : إما الإبداع ، في كل ميدان ، وإما التبعية للغرب ، تبعية مطلقة ودائمة .

وما يؤسف له أن بديل التبعية هو الذي تحتل مظاهره مقدمة المسرح في حياتنا في مختلف جوانبها ، وعلى أنحاء شتى ، إن إيجابيا أو حتى سلبا . ونقصد بالسلب هنا أنه حتى عندما تقوم محاولات تراثية فإنها تبدأ من منطق الدفاع : « لسنا أقل من الغرب ! » . وهكذا فإن الحضارة الغربية هي نقطة البدء في هذا التيار الغامر ، إن إيجابيا وإن سلبا ( والواجب أن يكون الوجود من جهة ، وذاتنا القومية من جهة أخرى ، هو نقطة البدء ) . وليس هنا مجال التفصيل في قصة هذا الوضع المحزن الذي نفرق فيه ؛ ونكتفي بالإشارة السريعة إلى القضية الأساسية : نعم لا بد من أخذ أشياء عن الغرب ، ولكن من أجل الدفاع عن أنفسنا ضد هجومه وبأسلحته . وقد حدث هذا مرات في حضارتنا وفي لقاء الحضارات الأخرى . وهذا ما نسميه باسم « الأخذ عن الغرب تكتيكيا » ( أو وسائليا ) ؛ وهو قصد النهضة المصرية حتى السبعين عاما الأولى من القرن التاسع عشر الميلادي . أما أن يتحول الأخذ عن الغرب إلى « استراتيجية » ( أي هدفا لذاته ) ، وهو ما نادى به بجلاء اتجاهات الليبرالية المصرية بقيادة أحمد لطفى السيد ، فإنه إما استنتاج خاطيء ، وإما سوء رؤية ، وإما تزوير للإرادة المصرية الجوهرية ، أو كل هذا مجتمعا .

٧٠ - ذلك أن الأخذ عن الغرب استراتيجيا ، أي بوصفه هدفا في حد ذاته ، يقوم على أخطاء شنيعة لا تكاد تدركها الأغلبية . وإذا أدركتها قلة نادرة فما أسرع ما يصرفون وجوههم عنها ؛ لأن استخراج نتائج ذلك الإدراك يعني تغيير وجهة حياتهم بأسرها ؛ ووجهة حياتهم هي العيش على فئات نافه مما تلقى به الحضارة الغربية ، وما

السيطرة على كل المعارف التي تظهر في المجتمعات الأخرى ، بل كذلك تنظيم إيصال المعارف ، وتهيئة سبيل الحصول عليها بأيسر طريق . إن نظرة إلى حال مكتبات القاهرة العامة تدل على أننا في هذا المجال نحت مستوى الصفر .

#### (٥) شروط خاصة بالمبدع بوصفه فردا .

٦٦ - يمكن أن نقول إن الافتقار إلى الاستقلال هو ظاهرة عامة بين متجى الكتابات الفلسفية في مصر الحديثة إلى اليوم ؛ فهناك تبعية حتى في ميدان البحث التاريخي الفلسفي ، إلا في رسائل جامعية وكتب نادرة تعد عدا . وهناك كذلك ، وكما أشرنا على سبيل المثال ، تبعية في ميدان الرأي الفلسفي . والمتبوع في العادة هو الحضارة الغربية . إننا نريد استقلالا تاما للمبدع الأصولي بإزاء أساتذته وإزاء التراث ، وعلى الأخص بإزاء الفكر الأجنبي . على أن وسيلة هذا الاستقلال الكبرى ، وإن لم تكن الوحيدة ، هي إرادة الاستقلال ؛ وهي تتطلب استعدادا شخصيا ، ومناخا عاما يؤكد الاستقلال ، وإلا فلا استقلال ولا تهيئة له بإرادته في مناخ يعلن فيه أحمد لطفى السيد مثلا أن الحضارة واحدة ، وأن الأوروبيين أساتذتنا ، ولا في مناخ يراد فيه فرض فكرة أن العصر واحد ، وأن الغرب هو موجه العصر ، والعلم علمه ، والفكر فكره ، وله القوة والبأس ؛ ولا في مناخ سياسي واقتصادي نخضع فيه للتعليمات تأتي من باريس أو لندن أو موسكو أو واشنطن . وهكذا فإن إرادة الاستقلال عند مشروع المبدع الأصولي ينبغي أن تساندها إرادة الاستقلال ، وتحقيقه ، عند الأنا الجمعي ، وإلا صعب الصراع على الأول . هذا ، وقد سبق أن أشرنا في القسم الأول التمهيدى إلى سمات للمبدع واتجاهات للإبداع يمكن تطبيقها هنا ؛ ولعلنا نعود إلى ذلك بتفصيل أوفى في دراسة شاملة .

#### (٦) شروط منهجية .

٦٧ - على الرغم من أن هذا الموضوع مهم وحيوى ، وأنه ينبغي أن تكون له الصدارة بين الاهتمامات الفلسفية ، فإنه مهمل في كتابات الكتاب المصريين . وهناك شروط منهجية على مستوى المجتمع كله ؛ من أهمها نقل المعارف التي لا يمكن للإبداع الفلسفي الحديث أن يقوم إلا بعد السيطرة عليها ؛ وأهمها نقل كم المعارف الغربية ، فضلا عن معرفة تراثنا ، في قسمه الإسلامى وسابقه القبطى والمصرى القديم ، وتوفير سبل البحث والدراسة والإنتاج أمام القادرين عليها ، وتوفير إطار الهدوء والتركيز اللازمين لكل إبداع . ومن الظاهر أن هناك ما يشبه المؤامرة لمنع تحقيق هذا كله على المستويات كلها . وهناك شروط منهجية موضوعية ، من أهمها حسم الأمر بخصوص الموقف من « تاريخ الفلسفة » ، ورفض الموقف الخاضع الذي يريد أن يرى الفلسفة في تاريخ الفلسفة ؛ وهو موقف يشكل ضدا وعائقا لكل إمكان للإبداع والاستقلال . ومنها كذلك رفض كلمة « الفلسفة » ذاتها ، مادامت سوف تؤدى بنا إلى وهم واحدة العقل والثقافة ، واستخدام تعبير « الأصوليات » بدلا منها . وهناك شروط منهجية على مستوى المبدع الأصولي نفسه ، من أهمها أن يكون قادرا ، بعد الإحاطة بكل المعارف بقدر الطاقة والإمكان ، على وضعها جميعا بين قوسين ، ليبدأ ، لا من رأى هذا أو ذاك ، بل مما نسميه « نقطة الصفر المنهجى » ؛ أي كأنه ينظر إلى الوجود لأول مرة ، وكأنه أول



يقتنصونه بجهد جهيد ويظنونهم الصيد الثمين . ومن أعظم هذه الأخطاء :

١ - وهم أن الإنسانية كيان قائم ، في حين أنها مجرد تصور في الذهن ، وأن القائم حقا إنما هو أمم أو شعوب على الأقل ، وما بينها من اختلافات نتيجة « للثقافة » هو أقوى كثيرا ، وبما لا يقاس ، مما قد يبدو بينها من اتفاقات نتيجة لواحدية التكوين الطبيعي البيولوجي . ونوجز فنقول إن هذا الوهم تلعب على وتره الحضارة الغربية ؛ لأنها هي المستفيد الوحيد منه . فإذا كانت هناك إنسانية واحدة مزعومة ، فإنها هي « قمتها » وأعلى تمثيلها ؛ ومن ثم فإنها هي موضع التقليد ولها مكان القيادة . ومن الطريف أن الحضارة الغربية تلعب كلا اللحنين المتناقضين حين يعن لها ، وحيشا تكون فائدتها : لحن الإنسانية الواحدة ، ولحن التفرد والتفوق الغربي الساحق ( وعلى النموذج نفسه يلعب أصحاب صهيون على وتر الضعف الشديد إلى حد الانسحاق ، وعلى وتر التفوق العرقي المذموم من قبلهم قبل غيرهم ) . والذين لم يدرسوا منا التاريخ في تطور ثقافات بني الإنسان لا يدركون أنه هيهات لهم هيهات أن يقتربوا من الحضارة الغربية ، بله أن يصبحوا « مثلها » ، أو أن يصبحوا هم والحضارة الغربية ذاتا واحدة ؛ لا لأن الثقافة الغربية شيء فوق الطاقة ، بل لأنها « آخر » تام ، وكفى .

٢ - وهم أن « العقل » واحد ، بعد كون « الإنسان » واحدا ، وأن هناك تطورا يتقدم عليه ذلك « العقل » « الإنسان » المزعوم ، بخطى مثبته ولكنها ثابتة ، من خلال مختلف الثقافات ، الواحدة بعد الأخرى ، حتى وصل إلى أعلى تعييناته في الفكر الغربي ، بعلمه وفلسفته وقبمه . ونحن نرفض وهم هؤلاء السليج في وجود « فكر » واحد و « فلسفة » واحدة ( وبدايتها بالطبع عند اليونان آباء الغرب ! ) ، بل حتى « علم » واحد . إن ذلك « العقل » « الإنسان » المزعوم إنما هو وهم كبير ؛ هو مجرد تصور في الهواء ؛ والقائم حقا هو فكر الثقافات ؛ وهو بالضرورة متنوع ومختلف بحكم اختلاف الثقافات بالضرورة . وعلى ذلك فلا يمكن ، في الواقع والشرع معا ، وعند من يدرك أو يريد أن يدرك ، أن تأخذ ثقافة فكر ثقافة أخرى ؛ فهذا زرع لعضو غريب في جسم غريب ، وإن حدث ، ظاهريا ، فسرعان ما يلفظ ، كما حدث لزرع الفلسفة اليونانية في جسم الثقافة الإسلامية ؛ فقد استمرت حيناً ، ثم لفظت ، وكان لابد أن تلفظ . أما حين يقدر له أن يبقى إلى أجل طويل ، فلا يكون له من أثر إلا إفناء الثقافة التي يدخل عليها الفكر الغازي ، كما حدث لثقافات سكان الأمريكتين الأصليين ، وسكان أفريقيا جنوبي الصحراء ؛ وهو ما يعنى في الواقع إفناء التجمعات الحضارية ، سواء أكانت قبيلة أم شعبا أم أمة . وهذا هو المصير الذي ينتظرنا ، طال الزمان أم قصر ، إذا نحن اتبعنا دعوى الجهل وقصر النظر التي نحن بصدددها .

٣ - وهم « العصر » الواحد بيننا وبين الحضارة الغربية . والواقع أنه لا عصر واحدا إلا بين أبناء ثقافة واحدة . وهكذا فإن الطهطاوي وخير الدين التونسي متعاصران ، نعم ، والبياتي وصلاح عبد الصبور متعاصران ، نعم ، وكاتب هذه الكلمات وقراؤها في فاس وفي صنعاء وفي بغداد متعاصرون ، نعم ، ولكن ليس بيننا معاصرة مع أعضاء الحضارة الغربية اليوم . وهل كان الطهطاوي وكارل ماركس « متعاصرين » ؟ وحتى حين يأتي سارتر إلى القاهرة ،

ويتحلقون حوله في وهم المعاصرة الزائفة ، فلا هو سمع منهم ، ولا هم في الحق كانوا قادرين على « التفاهم » معه . وإنما معاصروه هم مالرو وأدورنو وآير ومورافيا ومن شاكلهم . إن ذلك الذي يقع في برائن وهم « المعاصرة » المزعومة هو ذلك الذي لم يدرس من التاريخ إلا أحداثه ، وفاته منظور « الثقافات » ، وأن الوقت لا يعد بحركة عقارب الساعة ، بل في إطار مرجع أهم هو الثقافة . ورب « ملاح فضاء » أمريكي أرومى يضرب على أزرار في مركبة تبعد عن الأرض في السماء آلاف الأميال ، ويعيش معه في « اللحظة » نفسها في بعض قرانا بائع ملح يهش الذباب ويبيع في يومه بقروش ولا يدري قيمة لوقت أو فعل ، إنها لا يعيشان في « العصر » نفسه ، بل في « الآن » نفسه أو اللحظة وحسب ، تماما كما كان هارون الرشيد وشارلمان : عاشا في « الوقت » نفسه وليس في « العصر » نفسه .

٧١ - ونصدر عن اعتقاد راسخ حين نقول إن نشر هذه الأوهام الخطيرة ، التي تنتشر بين من هم في أقصى اليمين الفكري ومن هم في أقصى اليسار ، لا يفيد إلا سيطرة الحضارة الغربية ، بل هي نفسها مصدر هذه الأوهام وهي ناشرتها . ومن هنا ندرك مدى « التبعية » الموضوعية لأجهزة الإعلام ، وكثرة غامرة من الكتاب من كل لون ، والباحثين الأكاديميين في معظم الفروع . إن خطة الحضارة الغربية ، والبعض قد يسميها « المؤامرة » ، هي إلهائنا الدائم عن ذاتنا ، أي عن الإبداع . وأوتق وسائل هذا الإلهاء هو وضع وجودنا المادي ذاته موضع الخطر . يفعلون هذا في ميدان السياسة بعدوانهم المتكرر منذ ١٧٩٨ م . ، ويحركون الخيوط من وراء الستار ليكون هذا حال كل فرد في حياته اليومية اليوم ، فيضلون المفكر عن سبيل الإبداع الذي يشترط خلوص البال وتوافر المادة الفكرية وإمكان التركيز والتفرغ . وهكذا تشابك الحلقات من الأمة إلى الفرد ، من الحرب إلى الفكر ، من الأمس إلى اليوم إلى الغد .

٧٢ - إن خطر بديل التبعية للغرب متعدد المناحي متشعبها . والتبعية ليست خطرا علينا وحسب ، لأنها نفى للذات ، بل هي خطر كذلك على الغرب ذاته ، وعلى مستقبل بني الإنسان . ذلك أن الغرب قد دخل منذ عشرات السنين ، منذ حربه الكبرى الأولى التي سماها « عالمية » ( ١٩١٤ - ١٩١٨ م . ) ، في مرحلة التحلل ، بعد أن بدأ في الانهيار منذ لحظة وصوله نفسها إلى قمته العظمى ، مع الثورة الصناعية في إنجلترا ، والثورة السياسية الفرنسية في ١٧٨٩ م ، ومع جوته وبيتهوفن وهيجل في ألمانيا . ويجب ألا نتخذهنا قوته المادية ، اقتصادا وعسكرا وعدوانا ؛ فحال الإمبراطورية الرومانية والدولة العثمانية في أخريات أيامها يدلان من لا يعرف على أن القوة المادية لا تعنى في ذاتها الشيء الكثير . والآن ، إذا تمت للغرب السيطرة الثقافية على سكان الأرض جميعا ، فإن أولى نتائج هذا هي فقدان أمل الغرب ذاته في الانتهاء من حضارته العدوانية القتالة ، التي تعتدى على الإنسان وعلى الطبيعة ، بل على ذاتها . وثانية النتائج هي دخول بني الإنسان في بنیان حضارى لن يؤدى بالجنس البشرى إلا إلى الجنون أو الانتحار ، ويمنع فوق هذا كله من إمكان قيام « الإنسانية » الحقة ، لأول مرة ، بينها بنو الإنسان جميعا ، متعاونين متساويين ، ليس لاثنيين منهم أو ثلاثة وحدهم حق النقض ( « الفيتو » ) المزعوم ! إن انفلاتنا عن تبعية الغرب هو خير لنا ، وخير للغرب ذاته ، وخير لبني



الإبداع الفلسفي وشروطه

لا شيء ، والغرب لديه كل شيء ؛ فخذوا منه كل شيء ؛ فهو  
النموذج ، وهو العصر . والعقل عندنا يكتشف مغالطات ذلك

الإنسان ، والأساس الوحيد لإقامة الإنسانية الحقة .



مركز تحقيقات كالمبيوتر علوم إسماعيل





# جماليات الإبداع العربي

عفيف بهنسي

إن كتب تاريخ الفن العربي الإسلامي قد أصبحت غنية بالدراسات الأثرية والتاريخية والوصفية لآيات الفن الإسلامي ، ولكن هذه الكتب لم تتحدث إلا قليلا عن الخلفية الفلسفية الجمالية لهذا الفن . ونحن نعتقد أنه من الظلم والخطأ أن ينظر إلى هذا الفن وغيره من الفنون في العالم ، على أساس مفهوم الجمال الذي وضعه الغرب عند كانت أو هيجل أو بوجارتن ، وأنه لا بد من توضيح مفهوم هذا الفن من خلال فلسفة جمالية عربية . وكنا قد بادرنّا إلى ذلك منذ زمن ، إلا أن بناء هذه الفلسفة لا يمكن أن يتم من طرف واحد ، ولا بد من إسهامات مستمرة لإغناء هذا الموضوع المهم .

لقد قام ألكسندر بابادوبولو بإسهام مهم في مجال تحليل المنظور اللولبي في فن المنمنمات ، وقام أوليج جرابار بتحليل رائع للرقش العربي ، وأصبحت لدينا مصادر مهمة لفلسفة الفن العربي الإسلامي ؛ هذه الفلسفة التي نريد لها أن تظهر على شكل علم جمال له هيكل يستوعب عناصر جميع المسائل التي تدخل تحت هذا العلم ؛ وذلك لكي نتمكن من تحديد واقع الفن العربي الإسلامي ، وتحديد ملامحه وشخصيته .

## الحضارة والوحدانية :

عن السر ؛ ذلك السعى الذي هو الفعل الحضاري . وتبارى النقاد في اتهام الوحدانية على أنها الانتفاء إلى نظرية منتهية . وقالوا إنها نزعة مثالية تبعد الإنسان عن العمل والتقدم ، وقالوا إنها نزعة منغلقة لا تفسح المجال للبحث والإبداع .

وهكذا فست مظاهر الحضارة العربية من خلال فهم خاطيء للمثل الأعلى الذي هو الله ، ومن خلال الاختلاف الكامن بين النظريات ، أو ما يسمى بالديانات والطوائف .

## المثل الأعلى وجمالية الفن العربي الإسلامي

إن كل فن من الفنون التي تنتمي إلى حضارات عظمى في التاريخ ، لا بد أن تقوم على جمالية متميزة تكونت بحسب المفهوم المتميز للكون والوجود .

وفي الفن العربي الإسلامي فإن ( الوحدانية ) هي المفهوم المتميز الذي نشأت عنه الحضارة .

فالله هو الواحد البدئي الذي ليس كمثله شيء ؛ وهو المطلق في

عندما نتحدث عن الفن العربي الإسلامي فإننا لا نستطيع أن نفصل بين أشكال الحضارة العربية الإسلامية ؛ الفن والسياسة والاقتصاد والمجتمع والفلسفة ؛ وذلك لأن هذه الحضارة تميزت بطابع مستقل لارتباطها بضمير الوجود ؛ وهو الواحد البدئي والمطلق .

إن الوحدانية قد حددت ملامح الحضارة العربية الإسلامية بجميع أشكالها . لقد كان الواحد البدئي ، هو المثل الأعلى المطلق ، وهو السر الكبير الذي يسعى الإنسان باستمرار لكي يلاقه ، وليحقق كشفا حضاريا ؛ فالحضارة هي سباق للكشف عن ما هو جديد وطارف .

ولكن المثل الأعلى المطلق ، وهو الله ، قد فسر تفسيرات جعلته أقرب إلى التشخيص ، وقربه من مفهوم الوثن الذي يعبد ، في حالة من حالات الاستلاب الكامل . وقد أخذت هذه التفسيرات شكل النظرية والأيدولوجيا ؛ وهكذا تعرضت الوحدانية لسوء الفهم ؛ لأن النظرية حلت محل المثل الأعلى ، وحل الانتفاء محل السعى إلى الكشف

العادي ، أو أن نحللها من خلال اللاشعور أو الحس الداخلي كما نحلل الأحلام .

إن آلية الحدس هذه هي أمر طبيعي ؛ لأننا في الفن لا ننظر إلى العمل الفني من خلال الواقع ، بل من خلال المثل الأعلى الذي نعيشه في أعماقنا ونصوب إليه دائماً . إن المثل الأعلى في العقيدة الإسلامية هو قطب أساسي تغلغل في أعماق فلسفتنا وعاداتنا ، وكوّن بنية الحضارة التي أخذت شكلاً موحداً ومتميزاً . ثم كان هذا المثل الأعلى هو المحور الأساسي الذي قام الفن الإسلامي على شاكلته ، على نحو دفع إلى الذهاب إلى أن غياب التشبيه الكامل في التصوير إنما يعود إلى الاعتقاد بأن تصوير الأشياء ليس هو المقصود ، وإنما المقصود هو تصوير ضميرها . وكذلك فإن ترقيش الأشكال في الفن الإسلامي يفسر بنقل معنى المثل الأعلى في خيال الرسام . أما العمارة فإن ما كان يسمى عند الرومان (هستيا) أي الرب حامى البيت ، نرى له صورة أخرى أكثر عمقا في شكل عمارة البيت التي تعبر تعبيراً تاماً عن أنه بيت الله . وليست عبارة (الملك لله ! ) التي تعلو واجهات أكثر البيوت عبارة بلا معنى ؛ فالبيت هو مكان السكون الذي يتوقف فيه الإنسان عن (الفعل) منصرفاً إلى (التأمل) ؛ والتأمل هنا هو التعمق في أسرار المثل الأعلى ؛ هو التعمق الذي يهيئ (للفعل) . ويهدف له . وهكذا فإننا ننظر إلى البيت من خلال المثل الأعلى ونقول (الملك لله ! ) .

### المثل الأعلى والأيدولوجية :

إن المثل الأعلى في العقيدة الإسلامية يفسر الجانب الروحي والجانب المادي في الحضارة العربية والإسلامية ؛ فعمل أسامه تكون السلوك الإنساني ، وتكونت العلاقات الاجتماعية بأسرها . وكان الإيمان الفطري، أو الإيمان الواعي بالمثل الأعلى هو الأساس في بناء الإنسان ، بأحلامه وطموحاته وأخلاقه ، وبناء مجتمعه في نظامه السياسي والاقتصادي ، وبناء حضارته بفنه وعمارته وفلسفته . على أن هذا الإيمان لم يتكون نتيجة لنظرية ما ؛ فالوحدانية ليست نظرية . وإنما هي صيغة للتعبير عن المطلق . فإذا كان الوجود هو الوجود الشخصي ، فلا بد لهذا الشخص من جوهر أو من ضمير ، وهو الذي رمز إليه بالرقم ( واحد ) الذي لا سابق له .

وبعد ذلك تأتي النظرية والأيدولوجيا لكي تفسر هذا الضمير وتقيم عليه بناء فلسفياً أو اجتماعياً أو فنياً . ومن هنا فإن الانتهاء الطائفي المتعصب لا يتجه إلى الأيدولوجيا ، وإنما يبقى مرتبطاً بالضمير البدئي ومحتواه المثالي .

### المتفتح والمنغلق :

إن الارتباط بالمثل الأعلى هو ارتباط وجودي وحضاري ؛ وهو ارتباط واسع شامل ، وليس ارتباطاً وحيد الرؤية والاتجاه . ولكن النظام القمعي هو الذي يجعل من هذا الارتباط وحيد الاتجاه عندما تحل الأيدولوجيا محل المثل الأعلى ؛ عندها يصبح الارتباط ذاته شكلياً سكنوياً ، ونعيش على الانتكالية ، ونتحكم في ظروفنا القدرية ، فيتشكل المجتمع المنغلق . ولكن الإنسان المؤمن في حالات تحرره من النظام القمعي المتعصب يعود إلى ارتباطه المثالي ، ويكون من أثر ذلك تلك المنجزات الباهرة في مجال الفكر المتحرر ، والفن الذي بقي بمنجاة

القدم ، والمطلق في القدرة ، والمطلق في النموذج ؛ وهو المجرد الذي لا يحده زمان أو مكان ولا يسعه ، ولا تحدده ملامح أو صفات ؛ فهو كل شيء وليس بشيء ، وهو كل أحد وليس بأحد ، وهو كل كلمة وليس بكلمة .

إن هذا المثل المطلق الذي لا يمكن إدراكه أو تخيله هو مع ذلك صبوة الإنسان العاقل الواعي ، الذي يريد أن لا يعبد كصنم ، بل أن يعيش فيه كونا وطبيعة ومفهوماً ، لكي يخلق الممكن والواقع على شاكلة هذا المطلق الأمثل .

والفن العربي الإسلامي إنما هو إبداع على شاكلة هذا المطلق . ويبقى هذا المثل الأعلى المطلق معياراً لقيمة هذا الإبداع . وهكذا يتصل الواقع المبدع بالمثل الأعلى ويقاس بمقياسه ، ونحكم على عمل فني ما ، بأنه جمالي أو غير جمالي ، من خلال ارتباطه بهذا المثل أو عدم ارتباطه .

إن هذه النتيجة تدفعنا إلى التوسع في فلسفة هذا المثل الأعلى من خلال الفن . ويتعبّر آخر التوسع في البحث عن جمالية الفن العربي الإسلامي من خلال المثل الأعلى ( الواحد ) .

ولابد أن نستقرئ أسس هذه الجمالية استقراء ، لا أن نطبقها تطبيقاً ؛ فالفن العربي الإسلامي لم يكن تطبيقاً لتعاليم واجتهادات محددة ، بل كان مظهراً من مظاهر الفعل الحضاري الذي تم إنجازه في طريق تحقيق المثل الأعلى .

ودراسة هذا الفن تبدأ من المفهوم الأساسي وليس من النظرية والمذهب . فإذا كان ارتباط الإبداع بالمطلق أمراً أساسياً ، فإن أثر هذا الإبداع يبقى أمراً نسبياً . ولكن فهمه أو تذوقه لا يتم إلا من خلال المطلق وليس من خلال النسبي . وبذلك يكون المقياس المشترك بين المبدع والتذوق هو المثل الأعلى المطلق ؛ فالمثل الأعلى المطلق يربط بين الذات وهي نسبية ، والأثر وهو نسبي كذلك . وبعبارة أخرى ، فإن المطلق وهو الله ، بما هو قيمة روحية عالية ، هو الذي يربط بين المادي الكائن الفاعل ، وبين المادي الأثر المفعول ، وها هنا تتجلى في الفن العربي جدلية قوية بين الروحي والمادي ، بين المطلق والنسبي . وهي جدلية تظل أساساً في التذوق والحكم الجماليين معاً .

ولأن المثل الأعلى هو الضمير المطلق ، فإنه يصبح مقياساً فردياً وجماعياً معاً ؛ ولذلك عاش الفن العربي الإسلامي في مناخ مجتمع منسجم ، وكان فناً اجتماعياً لكل الطبقات ، ولم يكن فن طبقة دون أخرى أو فئة دون أخرى ، بل كان فن الناس جميعاً في العالم الإسلامي على اختلاف سياساته ومذاهبه ومواقفه ؛ ومن هنا جاءت وحدة شخصيته وخصائصه برغم تنوعه وغناه .

### الحدس والمثل الأعلى

يقوم الإبداع الفني والتذوق الجمالي كلاهما على الحدس ؛ أي أن ممارسة الفن ليست عملاً عقلياً صرفاً كما أنها ليست حساً صرفاً . فنحن لا ندرك العمل الفني إدراكاً ، ولا نحسه إحساساً ، وإنما ندركه وعياً ؛ وهذا ما يمكن أن يسمى ( الحدس ) . فليس من السهل أن نحلل آلية الإبداع تحليلاً منطقياً كما نفعل عندما نحلل آلية العمل



الحضارة التي صنعتها أيدي المبدعين لتأوي الفعاليات الحضارية المختلفة .

### المادية والمثالية :

إذا كان الإنسان مشدوداً إلى المثل الأعلى المطلق ، فإن ذلك يعني ( الفعل ) ولا يعني ( العطالة ) . إن الارتباط بالنظرية أو الأيديولوجيا هو المثالية الطوبائية التي تجعل الفعل عاجزاً عن مجاوزة النظرية . وهكذا فإننا نرى عطالة شاملة ترافق حالات الطغيان الأيديولوجي ؛ وهذا ما يمكن أن يسمى القمع بكل معاني الكلمة .

وارتباط الإنسان بالضمير البدئي يجعله في حالة « الحرية الكاملة » ولكنها حرية صعبة كما يقول الوجوديون . ويخفف من صعوبتها القدرة على تحمل مسؤولية الفعل ، أي السعي المستمر من أجل الكشف عن أسرار المثل الأعلى ؛ وهي الحالة التي يحقق فيها الإنسان الواقع على شكل ( مادة ) . فالواقع المادي هو - في الحقيقة - الأثر الذي يحققه الفعل البشري من خلال منظور المثل الأعلى . وهكذا لا بد من التمييز بين المثل الأعلى بما هو ضمير مبدئي للوجود ، والمثالية بوصفها عملية استلاب لمصلحة النظرية .

ومرة أخرى لا بد من القول بأن المثالية هي التقيد بالأيديولوجيا أي بالنظرية وتطبيقها . أما الارتباط بالمثل الأعلى فهو ارتباط بقيم حضارية أساسية . فعندما نقول إن المثل الأعلى هو صيغة الحق المطلق والخير المطلق ، والجمال المطلق، فإن هذا يعني أن ( الفعل ) الحر هو الذي يصوغ الحق النسبي والخير النسبي والجمال النسبي ، ويجعل من هذه الصيغ، الواقع الذي يتعامل من خلاله يومياً .

فالمادة هي المثل الأعلى وقد تحقق نتيجة ( الفعل ) . وما دام الفعل حراً ، فإن المادة تتكون في حالة ارتقاء ومجاوزة مستمرة . ومن هنا كانت الجدلية بين المثل الأعلى والمادة، جدلية حضارية تقدمية .

من تأثير « النظام » الديني ، فعبير عن انفتاح وليس عن انغلاق . ويتجلى ذلك الانفتاح في جميع أشكال الفن ، في الرقش العربي والتصوير التشبيهي ، والعمارة ، والعمارة بصفة عامة .

ففي الرقش لا نجد حداً لاشتقاقات الأشكال النجمية ، كما لا نجد حداً لتوارد الأشكال النباتية في التوريفات . فالشكل هنا لا يأخذ بعداً منتهياً بل مستمراً ؛ فهو منفتح على أشكال لا حصر لها . أما الفن الواقعي فهو فن منته ، لأنه لا يمكن أن يكون شيئاً آخر أكثر من الواقع المحدد والمنتهى بذاته .

كذلك التصوير التشبيهي في الفن الإسلامي ، فهو غير منته ، وهامش السرف فيه كبير ، وينفتح الخيال فيه على آفاق لا يتحكم فيها الفنان ، ويترك المجال فيها إلى المتذوق نفسه .

وفي العمارة فإن انفتاح المنزل على فناء داخلي ليس أمراً من قبيل الانغلاق على الذات ، بل هو تعبير عن الارتباط بالمثل الأعلى . إن عالم الإنسان المتحرر والمنفتح نحو صوباته ، إنما يتضح من خلال هذا الاستقلال الذي يحققه المسكن مبتعداً بساكنه عن أي تأثيرات أو ضغوط خارجية ، لكي يعيش بوجوده مع المثل الأعلى . فليس المسكن هو وعاء العزلة والانغلاق على الذات ، بل هو قناة العودة إلى الذات من أجل الوجود مع المطلق ، مع الله .

والمدينة العربية الإسلامية بتلاحمها السكني لا تعني الانغلاق ؛ إنها محمية بأسوار وأبواب ، لكي تحافظ - بلا شك - على أمن السكان ، وليس لكي تعزلهم عن العالم الخارجي . وهي مدينة ذات طرقات ضيقة لكي تخدم الأواصر الاجتماعية القومية ، وليس لكي تحل دون تواصل السكان .

وقد تكونت المدينة محيطة بالمسجد ؛ مكان التقاء المؤمنين ؛ وبيت الله الذي تتلاقى فيه الضمائر مع الضمير البدئي الواحد .

وحول المسجد تقوم المدارس وبيوت الحكمة والمشافي ؛ وهي مراكز

# جدلية الجنون والإبداع

يحيى الرخاوى

تقديم : تقدم هذه الدراسة مستويين من الجدل فيما يتعلق بالإبداع : الأول بين المعرفة البدائية والمعرفة المفاهيمية ؛ والثاني بين المراحل الأولى ( وفي النادر : التالية ) من الإبداع ، والجنون . وهي تقدم الإبداع والجنون بوصفهما حالتين من حالات الوجود ، في مقابل حالة « العادية » ، بما يسمح برؤية التبادل الحتمي من ناحية ، والتفاعل المحتمل من ناحية أخرى ، حيث تختلف علاقة الإبداع بالجنون من التشابه المتطابق ( قبل التميز إلى أيهما ) إلى السلب أو الإبعاد أو التناقض الجدلي . ومن خلال تنوع هذه العلاقات فإن ثمة تفرقة واجبة الإيضاح بين حالة الإبداع ( بما في ذلك الإبداع الحيوى ) ، ونواتج الإبداع في أعمال خارقة عن ذات المبدع في صورة تشكيلات مسجلة قابلة - في حد ذاتها - للتداول والنظر .

هذا ، فضلا عما انتهت إليه الدراسة من ضرورة التمييز بين مستويات الإبداع وتشوهات ، حيث بُنيت الفروق المهمة بين كل من الإبداع الفائق ، والإبداع البديل ، والإبداع الناقص ، والإبداع المحبّط ( اللا إبداع ) ، والإبداع المزيف ، إن صح التعبير ، مع ما يقابلها من مستويات الجنون ، والاضطراب العقلي ، وكذلك مع مستويات الإيقاع الحيوى والتغير النوعى ( تغير النوع ) . وأخيرا فقد أشارت الدراسة إلى بعض مجالات التطبيق في علاج الجنون وتشخيصه ، وتطور اللغة ، ومشكلة الحدادة في الشعر ، والإبداع الذاق ( الصوفى ) .

- ١ -

« الإنتاجى » من الوجود البشرى ، على نحو نتج عنه تضخم في ناحية سطحية من الظاهرة البشرية دون سائر كليتها ؛ تضخم يكاد يهدد بالانقراض<sup>(١)</sup> . وقد ترتب على ذلك أمران : الأول ؛ أن الانسان في محاولته لتحقيق التوازن بترجيح « الجانب الآخر » من الوجود ، ليكتمل ، أصبح عليه أن يصارع نفسه ليخترق ما أحاطها به من قيود ( كمية ، مغتربة ) ؛ وثانيهما أن يصارعها صراعا مهّدا بالإخفاق ؛ نظرا لتضخم هذا الانحراف الجزئى المصقول .

ونحن لا نعرف تحديدا كيف حل تاريخ التطور الحبرى هذه المشكلة المتحدية ، ولكننا نرجح أن افتقاد ما قبل الإنسان لهذا النوع من الوعى المتدخل ، قد جعل قوانين الحياة أقرب إلى التوازن الكلى ، على نحو ضيق الهوة الواجب اجتيازها عند كل طفرة نوعية . ثم إن

ما زالت قضية علاقة الجنون بالإبداع تمثل تحديا للوعى البشرى . وقد بلغ الأمر من الخلط والتساؤل ما يحتاج إلى مواجهة صعبة ، تعيد ترتيب المداخل والمراحل حتى تتضح بعض المعالم ، سواء بالنسبة لاحتمالات التشابه والخلاف ، أو بالنسبة لنوعية التفاعل ، أو بالنسبة لمخاطر الخلط والتداخل .

وهذا هو بعض هدف هذه الدراسة .

ذلك بأنه منذ أصيب الكائن البشرى بمحنة « الوعى »<sup>(٢)</sup> ومسئوليته ، فتصور أنه امتلك وسائل تخطيط مستقبله ، راح يتدخل في مسيرة حياته ، فمضى نوعه ، تدخلا عشوائيا غير منتظم . ومن ذلك أنه تزايد ترجيحه ، وبخطى عملاقة ، لذلك الجانب الكمى



## ٢ - تحديد مفاهيم :

وقبل أن نطرح رؤيتنا في تناول هذه القضية ، يجدر بنا أن نحاول تحديد مفاهيم كل من الإبداع والجنون ، ولو بشكل تقريبي ، أو بصورة مبدئية قابلة للتعديل من خلال تطور الدراسة وبعد انتهائها ؛ فبالرغم من أن مفهوم كل من الجنون والإبداع يكاد يكون من الشبوع بحيث يبدو كأنه لا يحتاج إلى تحديد أصلا ، ينبىء الاقتراب الأكثر حرصا بغير ذلك .

فالجنون لم يستقر الأطباء المختصون أنفسهم على وصفه أو تقسيمه إلى فئات متفق عليها اتفاقا تاما ، فضلا عن تحديد أسبابه أو أبعاده أو معانيه أو غاياته ؛ فكيف يكون الحال عند الأديب والناقد ، ناهيك عن المثقف العام ، لا سيما أنه لفظ يستعمل في هذه المجالات استعمالا متواترا فضفاضا ؟

والمراجع لاستعمال الأطباء ( المختصين ) للفظ الجنون ، لا ينبغي أن يرضى بتعريف رصين مهما كان مثبتا في مرجع شامل ؛ إذ يجب عليه أن ينتبه تماما إلى الاستعمال « اليومي » للفظ نفسه بين الأطباء أنفسهم . ثم إن لفظ الجنون هكذا Madness ليس هو اللفظ المستعمل في اللغة العلمية الطبية ، حيث أحلوا محله ألفاظا أخرى مثل الذهان Psychosis ، والعتة Dementia وما شابه ، ومع ذلك فما زال الاستعمال ( الطبي ) الشائع يشمل معان : الاختلاف الشديد ، والقربة ، والاغتراب ، والانسحاب الشامل من الواقع ، والتفجر الخطر ، والتناثر ، وبقياء المحاولات ( التطورية المخففة ) ، والموت النفسى ، والنشوز السلوكى الخطر . ونحن نستعمل كل هذه الألفاظ بطريقة أو بأخرى على حسب السياق ، والموقف ، والحالة المزاجية ... !!

ولا يختلف الأمر كثيرا في استعمال لفظ الجنون في مجالات أخرى . ففي مجال الأخلاق يستعمل لفظ الجنون ليشمل معان متعددة ، مثل : العدوان الفج ، والتبذل ، والحق ، والجسارة الجسيمة ، والفحة ، وغيرها . وفي مجال الأدب لا نجد للفظ نفسه حظا أوفر تحديدا . وقد يصل الاختلاف إلى حد التضاد ؛ فثمة الجنون/التجاوز ، والجنون/الحلم ، والجنون/الوله ، والجنون/البله ، والجنون/السبق ، وخرق العادة(\*) ، والجنون الجمال ، والجنون/الفقرة ، والجنون/التناقض ... إلخ .

ويكاد يسرى على لفظ الإبداع ما يسرى على لفظ الجنون . ولكن لحسن الحظ أنه أقل تداولاً ، ومن ثم أكثر تواضعاً ( وإن كان في حقيقته غير ذلك ) . ويحدث الخلط والتداخل عند المثقف العام ، كما يحدث عند بعض المختصين سواء بسواء ، خصوصا عندما تستعمل ألفاظ مثل الأصالة ، والتلقائية ، والخيال ( وناهيك عن ألفاظ الفن ، والموهبة ) على أنها مترادفات للإبداع ، علما بأنه ليس كل جديد إبداعا ، كما أنه ليس كل ما سرى « منطلقا » على غير توقع إبداعا . وأخيرا فليس كل ما غلبت عليه صور الخيال إبداعا ؛ فقد يكون بعض هذا أو كله من مقومات الإبداع ، أو أدواته ، لكنه ليس هو الإبداع ؛ فالإبداع الذى هو « الخلق » ، هو « فعل » أشمل ، وأعقد ، وأخطر .

فإذا كان هذا هو الحال ، فقد لزم - ابتداء - أن نتقدم بتحديد مناسب

الإخفاق في طفرات تاريخ التطور الحيوى كان يعلن عن نفسه بالانقراض أساسا ( أو بالتوقف مسبقا ) ، كما أن النجاح كان يتمثل في أطوار التقلات الكيفية على مذج تطور الحياة . لكن الإنسان بعد أن اكتسب الوعى ( هذا الوعى ) استطاع أن يستطلع المسيرة فيحدد معالمها في تشكيلات رمزية تعلن احتمالات النجاح ، وتشير إلى اتجاهاته ، وقد ترسم الخطوات إليه ؛ وهذا هو الإبداع ( كما نعرفه - غالبا - : ناتجا رمزيا تشكيليا مسجلا ) ، كما أنه استطاع كذلك أن يستشعر التهديد بالانقراض ، على نحو أمكنه من أن يحاول الهجوم على مراحله المتوسطة فيجمدها ، في محاولة إيقافها ، أو تعديل مسارها ، فاكشف الجنون .

وقد زاد التحدى خطورة حين زادت الفجوة بين الجزء الكمي الظاهر الطاغى من الوجود البشرى ، وسائر كلية المستويات الأخرى ؛ فأصبحت النقلة مخاطرة كما ذكرنا ، وأصبح تحقيق الإبداع على هذا المستوى مرتبطا ارتباطا تاما بتهديد الجنون ، وكأن الإنسان بهذا الوعى المتدخل قد حول القضية الحيوية لحركة الحياة من « إما أن نتطور أو نقرض » ، إلى « إما أن نبدع أو نجن » .

فكيف أسهم الوعى البشرى - حديثا - في محاولة تحقيق توازن ما ، يقلل الفجوة ، أو يرجح الكفة ؟

كان من البدهى أن تنشأ حركة مواجهة تحاول أن تحقق توازنا بشكل أو بآخر ، فظهرت أطروحات مضادة منذ نهاية الحرب العالمية الأولى حتى استشرت في الأربعينيات إلى السبعينيات ، وذلك منذ بداية الحركة المناهضة للطب النفسى Antipsychiatry<sup>(٣)</sup> ( والمبررة للجنون ضمنا ) ، إلى بعض أشكال الأوتوماتية في الشعر<sup>(٤)</sup> ( وما شابه ) ، مارين ببعض التجمعات السياسية المتناثرة ، والصرخات الاجتماعية الطفلية والنكوصية المجهضة . وقد أخفق أغلبها أمام اختبار الزمن ، وكاد هذا الإخفاق يصبح مبررا لتمادى اغتراب الإنسان نتيجة لاستمرار تواصل ميله الكمي المتضخم . وفي محاولة أخرى تواترت أشكال الإبداع التفرغى ( والتسكينى ) ، والإبداع الجمالى ( والتجميلى ) ، وما شابه ، على نحو أدى وظيفة توازنية تهديئية ، لكنها غير كافية ، بل لعلها أجلت المواجهة أو كادت تعطل المسيرة .

وهكذا أصبحت الحاجة ماسة إلى أطروحة مهيطة ( لا عكسية ولا بديلة ) تستوعب التقيضين لتحقيق التوازن الحركى الجدلى الدافع لاستمرار المسيرة واضطراد التطور ؛ وهو ما يمكن أن يسمى الإبداع الجدلى ( الفائق ) ، الذى يمكنه أن يحتوى المكاسب البشرية الكمية المتحدية بوصفها أدوات ، ليقدم بها كلية الوجود البشرى ، من أجل استمرار حركته المتنامية . غير أن هذا النوع من الإبداع ، مع هذه الفجوة الناتجة عن فرط الاغتراب ، قد بدا نوعا خطرا مهددا وصعبا ومربعا ؛ ذلك بأنه يستلزم المخاطرة بإحياء القديم : الأثرى ، والطفلى ، والفج ، والبدائى ، دون أى ضمان لعدم غلبته أو التوقف عنده ؛ بمعنى أنه لكى يكون إبداعا على هذا المستوى ، فلا بد أن يخترق مرحلة الجنون . وقد ترتب على ذلك ، وعلى الخوف من ذلك ، أن ظهرت أشكال مجهضة ومختلطة ، تحتاج دائما إلى نقد مشول ومواكب ، وإلى إيضاح فاحص ومفسر .

وهذا بعض اتجاه هذه الدراسة .

لهذين اللفظين كما سنستعملهما في حديثنا عن الجدلية المحتملة فيما بينهما ، وليكن هذا التحديد هو المدخل التقريبي كما نتفق عليه :

١ - ٢

فالجنون - هنا - قد يعنى معنيين أساسيين مختلفين ، بحيث تختلف علاقة الجنون بالإبداع باختلاف استعمال كل منهما ، فالجنون قد يعنى ، أولا ، العملية التى يتفكك بها الكيان البشرى ، تركيا وسلوكا بلا اتجاه واع بداية - يتفكك إلى وحداته الأولية ( وما دونها ) ؛ إذ تنشط صراحة - وفى وساد الوعى القائم نفسه - بعض مستويات الوجود الكامنة ومحتوياتها ، منافسة ، ومعارضة ، ومباعدة للمستوى الغالب ظاهرا فى السلوك اليومي المعتاد ؛ كما قد يعنى الجنون ، ثانيا ، الناتج الانهزامى المتهدم ، أو الساكن ، أو المنسحب ، لهذه العملية بعد إخفاقها ، على نحو يرتب عليه حالة من التفسخ المستقر ، أو الإعاقة ، أو الانسحاب ، أو من كل ذلك . وهذا الوصف إنما ينطبق على جنون الفصام على وجه التحديد ، حيث عُد أغلب أنواع الجنون الأخرى تنوعات مرحلية بديلة ؛ فهى إنما تظهر للمحد من تمادى مشروع الفصام حتى غايته القصوى ؛ ألا وهى التكوّن الحامد ، أو الموت النفسى .

وسوف يكون هذا النوع - الفصام - فى تناثره الحركى هو المقصود بلفظ الجنون طوال أغلب مراحل الدراسة (٦) .

٣ - ٢

وعلى الجانب الآخر ، فإن مفهوم الإبداع قد يعنى ، أولا ، العملية التى تتمتع فيها المفاهيم والكيانات التى كانت ثابتة ساكنة نسبيا ، بما فى ذلك التركيب الحسى للفرد ، بحيث تستعيد وحداتها الأولية ومستوياتها الكامنة ( وما دونها ) المرونة ؛ إذ تكتسب الشحن من جديد بما يمكنها من حركية التوجه إلى التأليف الواعد بخلق كل أكبر ، مختلف نوعيا ومجاور دائما . كما قد يعنى الإبداع ، ثانيا ، ذلك الناتج الولافى لهذه العملية بعد نجاحها ، الذى يتمثل أساسا ( على حسب الشائع المتواتر ) فى ظهور شكل رمزى ، أو وجود نوعى ، يعلن ولادة تنظيم أرقى ، يحمل قدرة الاستمرار بدرجة من الاستقرار المرحليين ، حتى تأتى اندفاعه الجديدة ، تنبىء بنقلة نوعية جديدة ، وهكذا .

وموضوع هذه الدراسة يتزايد تعلقه بالمعنيين الأولين لكل من مفهومى الجنون والإبداع ؛ أى أننا سنهتم فى معظم الوقت بالعملية أكثر من اهتمامنا بالناتج ؛ وذلك فيما يتعلق بالعلاقة الجدلية ؛ إذ هى حركية بالضرورة ، بما يشمل ما هو تفكك ، وتحريك ، وتوجه ، وتنشيط ، ومجاورة ، وتوليف ، وكل ذلك حالة كونه يجرى فى اتجاه ضام طفرى .

### ٣ - الوحدات الأولية :

وما دعنا نتحدث عن عملية وعملية ، وعن تفكك ، وتحريك ، وتنشيط . . إلخ ، فلا بد من أن تتعمق هذه المنطقة المشتركة لتزداد تعرفا لتلك الوحدات الأولية ( من مادة الإبداع - وشظايا الجنون ) - نتعرفها بتفصيل نسى هنا ، نظرا لأنه يندر الوقوف عندها مدة كافية فى الدراسات التقليدية للظاهرتين .

وسيكون مدخلنا إلى هذه الوحدات الأولية من خلال محاولة تعرف

الجانب الآخر لما هو معرفة بشرية ، متجنين ما أمكن استعمال لغة التحليل النفسى ، حيث إن مدخلنا إلى هذه الدراسة هو مدخل « معرفى » ، يهتم أساسا بمستويات المعرفة البشرية المختلفة وأشكالها . وعلينا أن نتذكر ابتداء أن الشائع الأعم فى دراسات التفكير والذاكرة وما إليهما هو دراسة المستوى المفاهيمى (٧) المنطقى العادى دون غيره ، وهذا مسخر بداهة لخدمة نوع الوجود الكمى السائد ، وهو الوجود المغترب الذى أشرنا إليه منذ قليل . وما أن كلا من الإبداع والجنون هو محاولة لنقض هذا النوع من الوجود ، أملا فى استعادة توازن ما ، كان لزاما علينا أن ننظر فى الوسائل والمستويات المعرفية الأخرى ؛ وهى الوسائل المهمة عمدا ، والمستثارة قطعاً فى حركية الإبداع مخترقا الجنون . ومن هنا نعود فنقول بصفة مبدئية : « إن الإبداع - مخترقا الجنون - هو عملية معرفية فائقة ؛ إذ هو كشف لمكنون ، وبسط لكامن ، وتخليق لتكوين ، وتوليف لبنية ، من خلال تنشيط مستويات معرفية متعددة وتفاعلهما ، نعرف أحدها معرفة تكاد تطفئ على ما سواها ، ثم نجعل ، بل نتجاهل ، المستويات الأخرى . فما تلك المستويات المعرفية الأخرى التى طال إهمالها نتيجة للزعم بأنه من المستطاع الاستغناء عنها ، أو بتعبير أدق ، بضرورة كتبها ؟

يطلق على تلك المعرفة « الأخرى » أسماء عدة مثل : المعرفة البدائية ، أو غير الناضجة ، أو المغفلة ، أو القديمة ، أو اللامتميزة ، أو العيانية ، أو الأسطورية ، إلى غير ذلك (٨) . وقد أكد فرويد أهمية هذه العمليات النكوصية ، أو العمليات الأولية كما أسماها (٩) ، التى تعد مميزة لكل من الأحلام ، والفصام ، والمجتمعات البدائية ، والطفولة المبكرة . وقد أشار كذلك إلى أهميتها فى عمليات الإبداع ، لكنه لم يغال فى إمكانية قيامها مستقلة بعملية الإبداع حتى تمامها ، كما فعل بعض تابعيه . وقد انتبه أغلب الباحثين إلى معارضة ذلك الاتجاه الذى يعلى من قيمة اللاشعور فى عملية الإبداع ، على أساس أن العملية الإبداعية هى الولاى الأعلى لكل من العمليات الأولية ، والعمليات الثانوية . وقد اقترح سيلفانو أربى اسما لهذا الولاى الأعلى الذى يشمل العمليتين معا ، أطلق عليه اسم العمليات الثالثة (١٠) ، مؤكدا ، مع غيره ، أن الإبداع لا بد أن يتصف بالإحاطة ، والتكيف ، واحتواء الواقع ، والحوار معه ، من حيث إنه درجة فائقة من التكامل .

فهذا هو مستوى الجدلية التى نتاجها الإبداع ؛ جدلية بين ما هو بدائى ( كلى ، أولى ، مدغم . . . ) وما هو منطقى ( تسلسل ، مفاهيمى ، ثانوى . . . ) . فهل ثمة مستوى جدلى آخر بين ناتج هذه الجدلية فيما هو إبداع فى أى مرحلة من المراحل ، وناتج تحليلية مقابلة ( رغم غائيتها ) هو الجنون ؟ ولكن يجدر بنا أن نؤجل الإجابة عن هذا السؤال إلى مرحلة لاحقة من الدراسة ؛ ولنتقدم خطوة أعمق فى هذا المستوى الأول ، لتتدارس من منطلق معرفى - كما ذكرنا - ذلك المستوى المعرفى البدائى الأساسى اللازم للمشاركة - المباشرة أو غير المباشرة - فى مسار العملية الإبداعية فى كل مراحلها .

ولسوف نستند فى هذه الفقرة أساسا ( وليس نهائيا ) إلى فكر « سيلفانو أربى » ، لما له من باع فى دراسة كل من الفصام (١١) والنمو النفسى والتطور (١٢) ، ثم بما أسهم به فيما هو تنظير لطبيعة الإبداع



كان عليه أن يسلك السبيل الأصعب إلى ما هو إبداع . ويعترف أريتي أنه في مرحلة معلوماتنا الحالية لا يمكن الحصول على دليل يمكن عن طريقه إثبات وجود ماهو « مكند » . لذلك فهو يقرباً هذا المفهوم سوف يظل إلى أمد طويل بعيداً عن مجال التناول العلمي ، ولكن أريتي يشير إلى دلالات غير مباشرة على وجود هذا المستوى المكندى من المعرفة فيما نصفه أحياناً بالفاظ مثل « الجوى العام » ، أو « التوجه » ، أو « الخبرة الكلية » ، أو ما أطلق عليه فرويد تعبير « الشعور المحيطى » Oceanic Feeling . ويذهب أريتي إلى أن جزءاً أكبر من حياتنا المفاهيمية إنما يلتحم بشكل أو بآخر بمقابلاته المكندية ، أو يتحول إلى أشكال مكندية غائرة . ثم يستطرد ذاهباً إلى أنه ينبغي أن ندرج من ذلك لنقول : إن الشيء نفسه قد يصح بالنسبة لكثير من النشاط المعرفى الذى « ينسبط » (to be unfolded) فيما هو إبداع ؛ ذلك بأنه لا ينبغي لنا أن نصدق أن كثيراً من مظاهر حياتنا المفاهيمية التى تترد إلى المستوى المكندى وتراجع إليه ، إنما تفعل ذلك لمجرد أن نهرب من القلق أو العصاب أو الخطر ؛ فالشخص المبدع يحتاج أيضاً إلى أن ينسحب من النظم الثابتة والصحيحة والجامدة ، إلى مرحلة سابقة من مراحل المعرفة الضبابية المدغمة ؛ أى إلى هذا الوعاء الكبير المذيب ، الذى يغلب فيه التعليق ، وعدم التحديد ، وتوحد المواقبات ، ... مع الزمن التبعي ، الذى يتم فيه حدوث التحورات غير المتوقعة .

وكما قلنا إن تنشيط « مستوى الصورة » قد يجعلها تظهر فى حلم ، أو تقتحم وعى اليقظة فى جنون ، أو تحرك وعى الإبداع ، فإن تنشيط المستوى المكندى قد يظهر فى الحلم ، أو يكون أساساً للإبداع ( انظر بعد ) ، أو قد يبدو عرضاً مرضياً فى الجنون .

#### ٤ - إيضاحات ، وتحفظات - وطبيعة التنشيط

ونحن إذ نوافق أريتي من حيث المبدأ على ما ذهب إليه من أهمية الصورة بما هي مادة أولية ، ثم أساسية المكند بوصفه كتلة معرفية ، مدغمة وضبابية وضاعطة فى آن واحد ، نتوقف قليلاً ، خوفاً من أن تنتقل هذه الرؤية وهذه الموافقة بطريقة تجزئية ، تختصر عملية الإبداع إلى ما يبعدنا عن مسئولية الإحاطة بها بما هي ، فنضيف بعض الإيضاحات المكملة ، والتحفظات الواجبة ، قبل النظر فى وحداتها الأولية ، وطبيعة العلاقة بينها فيما بينها ، وفى مستوياتها ، فنقول :

أولاً : إن كلاً من الصورة ، والمكند ، وسائر الوحدات المعرفية الأولية ، إنما تنشيط ، وتحرك ، وتحرك فى مستوى من الوعى يمثل كلية شاملة ، ويتفاعل بهذه الكلية مع مستويات أخرى . . . فإن المسألة أكثر تعقيداً ، وتكثيفاً ، فى حقيقة الأمر . ومن خلال تبني المفهوم الأحداث للبصم ، وفعلنة المعلومات على مستويات متعددة ، نستطيع أن نفهم العلاقة الوثيقة بين الإدراك الجشتالتى ، والذاكرة الكلية ، وتعدد التنظيمات البيولوجية ( بنيات الوعى ) ، من جهة ، ومفهوم تعدد الذوات من جهة أخرى . وأهمية هذه الإطلالة هي أن هذا التعدد يمثل : أولاً ؛ الثروة الأساسية التى يستمد منها الإبداع مادته ؛ وثانياً ؛ أن الإبداع يخلق من هذه المستويات المتبادلة فى الأحوال العادية بنية جديدة ، من خلال تألفها الجدلى النشط .

يقدم أريتي رؤيته لعملية الإبداع بوصفها تعبيراً ولافياً فائقاً عن تشكيلات معرفية مضفورة من أكثر من مصدر ومستوى للمعرفة . وهو فى ذلك يؤكد أهمية المرحلة الأولية للمعرفة ، وبخاصة مرحلة « الصورة » Image ، ومرحلة ماأسماء الإندوسبت Endocept . فهو يرى أن إطلاق سراح « الصورة » لكى تتحرك فى حرية ، هو من أولى الخطوات الدالة على إحياء مستوى المعرفة الأقدم ، كما يرى أن هذا الإندوسبت = المكند (١٣) هو أساس المرحلة المعرفية التالية لمرحلة الصورة ، الذى يرى أريتي أنه بنشاطه الضاغط هو المحور الجوهرى لعملية الإبداع .

فالصورة تتحرك فى الحلم ، فإذا نجحت فى مسارها هذا ، وهو الطريق الأسهل ، فقد لا يلزم إبداع أصلاً ؛ وقد لا تنجح فتكتب ، فتتحول إلى مسارات بديلة ؛ فإما أن تضغط فتظهر فى السواد الشعورى العادى بلا احتواء ولا تطوير ؛ فهي عندئذ المهلوسة ( المرضية فى العادة ) ، وإما أن تتمثل فى عمق الوعى ، حافزة المستويات الأرقى لاحتوائها ؛ فهي عندئذ الإبداع ؛ وذلك حين يصاحب ظهور الصورة عملية إيجابية من التخيل ، تقوم بتدعيم الصورة أو إضعافها أو إبدالها أو استعمالها بعدة طرق . ذلك بأن هذه التحويرات إنما تكون فى تناول الفرد القادر على استعمال مستويات مختلفة من النشاط العقلى ، فيستطيع أن ينتقل من خلال ذلك جبهة وذهاباً من أعلى المستويات إلى أدناها . لكن أريتي لا يبالغ فى قيمة « مجرد حضور » الصورة فى إتمام العملية الإبداعية ؛ إذ إن أهميتها ترجع أساساً إلى قدرتها على الحركة ، ربما نتيجة لأن الطاقة بالنسبة إليها تكون طاقة طليقة تنتقل بسهولة من صورة إلى أخرى ( بعكس العمليات الثانوية ، حيث تظل الطاقة مرتبطة بالموضوع أو تباطأ شعورياً بمنطقا ، خادماً لهدف محدد من قبل ) . حتى التخيل نفسه ، لا يمكن فى ذاته أن يصنع إنتاجاً إبداعياً ؛ ولكن هذا وذاك قد يكونان نواة لعملية إبداعية تالية .

أما الجانب الأهم فى العملية الإبداعية فهو ضغط المعرفة الأخرى ، التى أسمّاها أريتي : المعرفة الهشة Amorphous Cognition ( = غير المتبلورة ) (١٤) ، التى نفضل أن نسميها المعرفة « الضبابية ( المدغمة ) » ، التى تضغط لكى تظهر ، أو تضغط على أمل أن تظهر ، من خلال - ومع - غيرها من معرفة أحدث وأقدر على الحركة الخارجية والتعبير والتواصل . ذلك بأنه ليس من طبيعة المعرفة الضبابية المدغمة هذه أن تظهر بنفسها ؛ فهي نوع من المعرفة ، يتمثل فى الداخل بلا تفسير مباشر له من الخارج ؛ فى شكل فكرة ، أو صورة ، أو لفظ ، أو مفهوم .

وهي تتكون أساساً مما أسميناه « المكند » ، حيث إن المكند هو تنظيم كل أولى لخبرة سابقة من المدركات ، ومن آثار الذاكرة ، وصور الأشياء ، والحركات ؛ فهو خبرة كلية لا يمكن تقسيمها إلى أجزاء ، أو إحلالها فى ألفاظ ( كما هي ) ؛ وهو كل مدغم من فكر ، وتبؤ ، وانفعال ، وحفز ، وفعل ؛ ومن ثم فهو فى شوق دائم إلى أن يظهر بصورة أو بأخرى ؛ فإذا وجد طريقه إلى الحلم كما هو ( حيث ثمة أحلام كلية ، بلا ألفاظ تحكى - أو لا تحكى ، تظهر بصورة مدغمة ) ، أو مترجماً بالحكى ، أو بالتفسير ( التقرىبي حتماً ) - إذا وجد المكند طريقه إلى الحلم هكذا ، خف ضغطه قليلاً أو كثيراً ، وإلا



(ج) ، ومهملا طبيعة حركية العلاقة الإيقاعية الجدلية المنتظمة والمنظمة للوجود البشرى ، وأخيرا (د) ، بطيء الإيقاع (بما يتناسب مع سكونية موقفى حينذاك) .

٢ - ثم اقتربت بعد ذلك من القضية من خلال بعد بيولوجى أعمق . ذلك بأن عدت أنظر إلى التنشيط ونتاجه الإبداعى من مدخل غريزة العدوان (والجنس من زاوية أخرى) حيث رجحت أن التنشيط إنما يحدث ليستوعب طاقة غريزية فى سعيها إلى الالتحام بالكل الأرقى والأكثر تعقيدا ؛ وهوما ينتج عنه بعد ذلك إبداع تشكيلى بديل ، أو إبداع حياتى متصاعد . وقد كان احتوائى لنظرية فى الغرائز فى هذه المرحلة مرتبطا أساسا ببحثى عن صورة جدلية ولافية وقادرة على احتواء الغرائز دون الاكتفاء بالإبدال الأرقى (التسامى) ، الذى غمادى فرويد فى تأكيد أنه الوسيلة المثلى للتحكم فى غريزة الجنس بصفة خاصة . ومن هنا استطعت أن أميز أيضا بين الإبداع البديل (بالتسامى) والإبداع الجدلى المشتمل على فعل الغريزة فى أرقى درجات تكاملها ، سواء فى جماليات التواصل النابعة من حفز الجنس فالالتحام به ، أم من أصالة الإقدام المواجهى ، النابعة من جدل العدوان بالمعرفة الأحداث<sup>(١٩)</sup> . وقد مثلت هذه المحاولات فى فكرى اجتهدا مؤلما لاحتواء أكثر القوى بدائية ، فى أرقى التكاملات بنائية ؛ ولكنى عجزت حتى ذلك الحين عن أن أثبت طبيعة وحدات التفاعل الأولية .

٣ - ثم انتقلت خطوة فى اتجاه آخر ، مقتربا من بدايات النمو النفسى من ناحية (حيث يبدأ الكائن البشرى خطواته الأولى مطروحا بين جرعات متراوحة من «الأمان» و«التوجس» معا) ، ومقتربا فى الوقت نفسه - من ناحية أخرى - من تناول مسألتى الإبداع والمرضى النفسى - على مستوى بذاته - من خلال حركية جدلية أكثر عمقا ، وأدق تفصيلا . فقد ميزت - فى عمل نقدى مقارن بين رباعيات الخيام ، وسرور ، وجاهين<sup>(٢٠)</sup> - بين شكل ناتج الإبداع ومحتواه لدى كل منهم بما يتناسب مع ترجيح جرعة الأمان أو التوجس وطبيعة العلاقة بينهما ، وافترضت فى ذلك احتمالات ثلاثة ، فأريت أن «نقص الأمان» إذا كان هو الدافع إلى الإبداع أساسا منحنا مثل «رباعيات الخيام» ، وجعلت الاحتمال الثانى ، وهو «فرط التوجس» ، مبررا لنوع الإبداع ومحتواه كما ظهر فى «الهجوم الدفاعى المتلاحق» فى رباعيات سرور ، وأخيرا جعلت الاحتمال الثالث ، وهو «تناسب جرعتى الأمن والتوجس» ، مع غلبة الأولى ، وحركة الإثنين معا حركة نشطة دائبة «هوما يفسر طبيعة رباعيات جاهين وتشكيلها . وقد وضعت المقابل لكل من هذه الاحتمالات الثلاثة مرضا نفسيا بذاته ، أو عدة أمراض<sup>(٢١)</sup> . وقد أشرت فى هذا العمل نفسه إلى ما أعنيه بطبيعة الأمان ، من أنه ليس هو المفهوم السائد بمعنى «الحب» أو «الحنان» أو «الأمومة» ، لكنه «تناسب العطاء نوعا ، وكما - مع الحاجة نوعا وكما» ، كما أكدت علاقة الإبداع بهذا «العطاء» الكافى ، وطبيعة هذا العطاء من كونه «معلومات» (بالمعنى الأعمق لرسائل المعنى والتواصل) منتظمة ومناسبة

وبتعبير آخر ، فإن الإبداع يُنشط أكثر من مستوى من مستويات الوعى (على أساس أن كلا منها تنظيم كامن وليس مجرد مفردات معلومات متجاوزة) - ينشطها من كمونها إلى ما هى ، وفى الوقت نفسه إلى ما تتخلق منه مع غيرها من مستويات لا تتنحى تبادلا<sup>(١٥)</sup> .

ثانيا : إن مستويات الوعى بما هى تركيبة كلية شديدة التداخل ، لا ترادف تلقائيا ما هو تعدد الذوات<sup>(١٦)</sup> ؛ فهى بنات موازية ومتداخلة أكثر منها مترادفة أو متطابقة . ومن هذا وذاك يجدر بنا أن نتنبه إلى أن الذى ينشط ليتفاعل فى جدل الإبداع ليس مجرد وحدات أولية غامضة ، مع لبنات مفاهيمية مصقولة ، بقدر ما هو مستويات وعى وذوات كلية متضاعفة فى الوقت نفسه .

ثالثا : ثم تأتى قضية دافع التنشيط ، فهل نستسلم لرؤية تقول إن التنشيط نتيجة لضغط المعرفة الأولية الملحة للظهور ، بسبب ما أصابها - وتعانيه - من إنكار ، وكبت ، أم أن ثمة سببا آخر وطبيعة أخرى (دون إنكار هذا الضغط الملح) ؟

وهنا : لابد أن أثبت أنى مررت بأربع مراحل لإزاء هذه القضية :

١ - فقد رأيت ابتداء أن التنشيط إنما يحدث فى حالة أزمة الانتقال من مستوى أدنى للصحة النفسية إلى مستوى أعلى (نتيجة لإخفاق مرحلة التوازن الأدنى للصحة النفسية ، وذلك إذا استنفدت المرحلة أغراضها ، أو نهكت ، أو نتيجة جُرعة رؤية زائدة ، أو لفقد التوازن البيولوجى<sup>(١٧)</sup> . الخ) . وقد بدا لى كذلك أن خبرة إبداع ما هو ناتج رمزى خارجى مثبت (على فترات) هى بمثابة خبرة مؤقتة ، وبديلة ، لهذه النقلة النمائية<sup>(١٨)</sup> ، إلا أن هذا الفرض لم يحدد طبيعة التفاعل بين أى مستوى وآخر ، بل أكد ترجيح وسيلة (قدرة) توازن على أخرى مما هو موجود أصلا منذ البداية ؛ وكأن المسألة هى صراع مرحل لتوجيه قدرة ما (أسلوب توازن) على أخرى (ترجيح قدرات الخلق على عقلنة الرؤية مثلا ، أو ترجيح الوسيلة الدفاعية على الوسيلة الإبداعية لتحقيق التوازن) ، وذلك دون تفاعل أو جدل أو تكامل . وكانت هذه المرحلة نصف مرحلة فكرية سكونية تأثرا - فى الأغلب - بما يسمى علم النفس الإنسانى الذى يؤكد هيراركية النمو ، وإيجابية صفات إنسانية بذاتها ، دون أن يتعمق تفاعل وحدات وجود تسعى إلى التكامل . كذلك كنت واقعا تحت تأثير غلبة فكرة «تنمية قدرات الإبداع» ، وكأنها ملكات خاصة يتمتع بها كل فرد قليلا أو كثيرا . ومع ذلك فإن هذا الفرض قد أضاف بعددين مهمين : فمن ناحية أكد أن الإبداع هو احتمال قائم عند كل فرد ، أيا كان ، بعيدا عن تخصيص ملكات بذاتها لفئة بذاتها ؛ ومن ناحية أخرى أظهر كيف يكون الإبداع حياتيا فى الفعل اليومى ، دون حاجة إلى تسجيله فى ناتج تشكيلى رمزى . ومع ذلك فقد ظلت هذه المرحلة تمثل فكرا (أ) ، بعيدا عن الأساس البيولوجى (ب) ، مغفلا الوحدات الأساسية للمعرفة البشرية وصورها التركيبية المختلفة



حركية النمو والإبداع . وبتعبير آخر فقد انتهت إلى أن ما ينشط تلقائيا ودوريا فيصبح مادة الإبداع الأولية ليس هو - أساسا - ما أهمل أو كبت ( معرفة أولية مكبوتة - أرى ) مما لم تتح له فرصة الظهور للتعبير ، كما أنه ليس مجرد الدفع الغريزي الباحث عن احتوائه في شكل أرقى ، كما أنه لا يتعلق بالضرورة بعدم تناسب جرعتي الأمان والتوجس الأوليين ، وإنما هو كل ما لم يتمثل تمثلا كاملا ( بيولوجيا ) فعجز عن أن ينمحي/يلتحم في كلية النمو ، فظل قلعا ضاغطا يبحث عن فرصة جديدة مع كل تنشيط دوري تال ، ليجد مكانه الغائر في ( والمتحم - ) الكل النامي . ذلك بأن عملية الإبداع اليومي الحيوي إنما هي دفع للنمو المستمر في هذا الاتجاه ، ولكنها قد لا تكون كافية لاستيعاب كل ما تنشط ( انظر بعد ) ، فتظهر المحاولة في صورتها التشكيلية ناتجا إبداعيا في وساد الوعي القائم ، حيث تجري عملية الجدل فالولاف برموز وتشكيل معن ومسجل .

على أن هذا لا يعني - بداهة - أن كل من لا يعيش خبرة الوعي الظاهر ذي الناتج الإبداعي تشكيلا رمزيا مسجلا ، هو مبدع حيوي تلقائيا وحتميا ( اللهم إلا على مستوى تطور النوع ؛ وهو ما لا يمكن الجزم به ) ، بل إن الأرجح أن من لا يبدع ( إنتاجا واعيا ظاهرا ) هو متجمد على المستوى الحيوي ، وأبكم على مستوى الناتج الرمزي الواعي ( انظر بعد ) . كما أنه لا ينبغي أيضا أن نتصور أن تأكيد تلقائية التنشيط ونواحية الإيقاع الحيوي يتضمنان أي ترجيح لإلغاء دور الإرادة الفردية ، ومسئولية الرؤية ، وأرضية التركيب الشخصي ؛ فإن التقاط التنشيط ، بل السعي إلى استثارته ، والمشاركة في توجيهه ، ثم تحمل مسؤولية الوعي به ، والحيلولة دون إحباطه ، فالصبر على عدم الإسراع بإجهاضه بالإضافة إلى تمهده فصقله ، فرفض إرعابه ، والنهوض بثقله ، فاكشاف نقصه وحوار نقده - كل ذلك وغيره هو وظيفة التوجه الإبداعي الإرادي الفردي لكل مبدع على حدة .

وهكذا انتهت إلى ما أنا فيه الآن ؛ إذ أخطر خطورة جديدة في اتجاه دراسة طبيعة التفاعل بين وحدات هذه المادة المنشطة والمنشطة ، بما يسمح بفهم بعض جدلية محتمة بين ما هو إبداع وما هو جنون .

لكن ثمة تحذير واجب ابتداء ، يعرفه كل من اقترب من هذه المنطقة فتصور إمكانية الكتابة أصلا عن الجدل ، ذلك أن « . . . الكتابة عن الديالكتيك ( هي ) ضده ، أو هي مستوى من مستويات إشكاليته ، أو بصيغة ثالثة أقول إن هناك مسافة بين الوعي الجدلي والكتابة الجدلية » (٢٤) . وقد انتهت إلى ذلك منذ زمن (٢٥) . وحتى هذا المقتطف السابق وقفت منه موقفا يعلن أنه « . . . لا مفر من المغامرة ، ولتكن الكتابة عن الديالكتيك - كما قال المقتطف - هي حركة في فعل الديالكتيك ذاته ، إذ هي ضده حالة كونها تكتب عنه » . لكنني رفضت أن تكون ثمة « مسافة بين الوعي الجدلي والكتابة عنه . ولعل ما وصلني هو الفرق ( وليس المسافة ) ، والمواجهة المتداخلة بين الوعي بالجدل والكتابة عن الجدل ؛ فالوعي لا يكون جدليا أو غير جدلي ؛ هو

( أو غير ذلك حتى العكس ) : « . . . إن عدم الانتظام والتناسب في جرعات المعلومات المؤمنة والمشكلة لا ينتج عنه بالضرورة مرض نفسي ، بل يمكن أن ننظر في وجهه الآخر لنجده هو هو وراء مختلف أنواع الإبداع . . . » (٢٦) .

ومن ثم جاءت هذه النقلة - بل الإضافة ، دون التنازل الكامل عما سبقها - لتعلن بدايات نظر أعمق فيما هو جدلية ، حتى إنني أشرت إلى ذلك مباشرة في ذلك العمل نفسه ، وكيف أن حركة التناوب بين الفرح والاكتئاب ( في صورتها الإبداعية ، وبدرجة أقل في صورتها المرضية ) ليست حركة بين قطبين متناظرين كما يبدو من ظاهر اللغة وشائع الاستعمال . . . ولكنها حركة بين نشاطين ، كلاهما ( وخاصة في وجهها الإبداعي ) ينشأ من توازن الأمان والتوجس في حركة نشطة ( أكرر : وليست حركة تسوية ساكنة ) . ويتأكد المنظور الجدلي هنا من القول بأنه « . . . لكي يسمح بهذا التجاوب الخلاق فإننا نتوقع أن تكون جرعة الأمان ( مع وجود جرعة التوجس ) حقيقية وعميقة ، وفي الوقت نفسه ناقصة وواعدة . . . » ، لأصل في النهاية إلى أن ثمة منبعا مشتركا للمرض والإبداع في حالة جاهين بصفة خاصة ؛ وهو الأمان المسنود بدعم التوجس ، وأن ثمة مصبا أعلى . . . الأمر الذي يظهر هنا في تطور اللغة ووظيفتها ، ويتأكد من منظور النمو الجدلي . في رباعيات جاهين .

وهكذا حدثت هذه المرحلة من فكري إضافة دالة ، جاوزت « التوازن القدراتي » ، و« الدفع الغريزي » ( دون رفضهما ) ، لتفتح عمق حركية « المعلومات » الناقصة وغير المستقرة وطبيعتها . لكنني لم أكن بعد قد تكشفت لي الطبيعة البيولوجية الأساسية في إسهامها في عمليتي الإبداع والجنون .

٤ - ثم انتهت أخيرا إلى أن هذا التنشيط لمادة الإبداع لا يحتاج بالضرورة إلى مثير أصلا ، سواء كان هذا المثير هو نقلة من مستوى توازن صحي أرق أو استنفاد أغراضه ، أو كان ضغطا من غريزة أهملت أو كبتت ، أو كان نتيجة لعدم كفاية أو توازن جرعتي الأمان والتوجس ؛ إذ وجدت أن التنشيط هو - أساسا - جزء لا يتجزأ من عملية بيولوجية مستمرة ، تحدث تلقائيا كل يوم وليلة في الدورة الليلية ، بما يشمل أساسا دورات « الحلم/النوم » (٢٧) ، وأن صور الإبداع تختلف باختلاف النتائج . ومن ثم فإن الإبداع هو دورة حياتية طبيعية لها صور مختلفة ، ليس أقلها إبداع الشخص العادي الذي يبدو في صورة استمرار لسلسلة مرونة وجوده المتصاعد ، والذي يصب في أطراف سلسلة نوعه .

وقد ارتبطت هذه النقلة الأخيرة برفض التمييز الطبقي لمن هو مبدع من ناحية ، ورفض تصور صدور الإبداع من قدرات خاصة متميزة من ناحية أخرى ؛ ذلك لأن الإبداع - من منظور الإيقاع الحيوي - ليس إلا ناتجا طبيعيا لدورات حياتية منتظمة ومطرودة وحتمية للحركة البيولوجية المتناوبة المتفاعلة أبدا . ومن خلال ذلك تبين لي دور فيض المعلومات ناقصة التمثيل ، وكذا دور تنشيط الذوات الكامنة ، ثم دور تحريك مستويات الوعي في

جدلى بالضرورة وقد نعى جدليته أو لا نعيها . والكتابة لا تكون جدلية أو غير جدلية ؛ فالكتابة هي اغتراب ضرورى يضحي بجزء من الوعي ( الجدلى ) فى سبيل التواصل الآن ، ولتأمين نقل الخبرة الإنسانية عبر التاريخ (٢٦) .

وانطلاقاً من هذا الاعتراف بالعجز ، واختراقاً لهذا المأزق ، أبدأ بمحاولة تحديد متواضعة للكشف عن الوحدات الأولية للحركية الجدلية ( أو التفكك التحلى ) على الرغم مما فى ذلك من مخاطرة الابتعاد عن جوهر طبيعة ما أحاول تقديمه ، لكنى لا أجد سبيلاً آخر .

- ٥ -

#### المستوى المعرفى البدائى فى الجنون والإبداع :

ولسوف أكتفى فى هذه المرحلة بالتحرك الممكن فى محاولة استيعاب مستوى « الصورة » ، ومستوى « المكند » على أساس ما يتمتعان به من حرية الحركة من ناحية ، ومرونة الكلية غير المتميزة من ناحية أخرى . كذلك فإن التوقف عند مرحلة تنشيطها فحسب إنما يظهرهما كما لو كانا بديلين متناظرين ، ومعوقين ، ومفكرين للحياة المفهومية ؛ وهذا من أظهر أعراض الجنون .

١ - ٥

#### فى الجنون :

تظهر المعرفة البدائية فى الجنون فى شكل مباشر ، أو غير مباشر ؛ فمثلاً يمكن أن نعد الهلوسات الحسية بعامة ، والبصرية بخاصة ، تنشيطاً لمستوى الصورة . وكذلك فإن ظاهرة التعيين النشط Active Concretization للمجردات هي مظاهر مباشرة ، تماثل إلى حد كبير تفكير الطفل والبدائى ( مع التحفظات ) . وقد يظهر المكند بما هو حدث غامض ملح ويقى ، حتى لو لم يُعبر عنه فى ألفاظ ، على نحو قد ينعكس على تعبير وجه الفصامى الذى يعيش فى يقين ما . . . . . والفصامى إذ يراجع إلى منطقة عميقة من وجوده ، يعيش إحياء هذه الوحدات الأولية بعد تفككها . وهو لا يستطيع التعبير عنها كما جاء فى المتن ؛ فإذا استطاع فإنها ( قد ) تخرج فى شكل أعراض جسمية غير متماسكة :

« شىء يتكور فى جوفى

يمشى بين ضلوعى

بصاعد حتى حلقى

فأكاد أحس به يقفز من شفتى » (٢٧) .

وكثيراً ما نشاهد هذا العرض عند الفصامى حين يهيم بالكلام فعلاً ، ويفتح فمه ثم يغلقه فجأة ، وكأنه إما أن يكون قد عدل عن القول ، وإما أنه عجز عن القول . « ( وهذا العرض ) ورد . . . فى المتن ( هكذا ) ليؤكد حقيقة عجز اللفظ عند الفصامى عن نقل هذه الخبرة الحشوية ( النكوصية ) فى ألفاظ . . . » (٢٨) .

ولابد أن أعترف هنا بما خطرت لى لاحقاً من ترجيح أن تحريك هذا المستوى الإبداعى لدى لأصف معاشنى لخبرة الفصامى فى متن شعرى

( هكذا ) قد يكون نتيجة لمحاولة ضمنية ، هي أن أواكب المريض بما أحدث به من تنشيط ، إلى ما عجز عنه من وصف ؛ فقد رُحِت أنقص مريضى الفصامى وهو يبحث عن اللفظ الذى يترجم صرخته أو استغاثته ، فلا يجد لفظاً قادراً يستطيع أن يحتوى تلك المشاعر النشطة اللا متميزة ، ولا يأمل فى أن يجد من يسمع له - صامتاً - فيقبل عجزه هذا بوصفه لغة حقيقية ، حتى لو لم تمثل فى اللفظ :

« أحكى فى صمت عن شىء لا يحكى

عن إحساس ليس له اسم

إحساس يفقد معناه

إن سكن اللفظ الميت »

وكان المسألة ليست مجرد عجز عن التلّفظ ، وإنما هي - ضمناً - رفض لذلك ؛ إذ يظهر أن الفصامى إنما يتخذ قراراً بأن الألفاظ الجامدة المحددة الأبعاد ( الميتة ) هي قبر مظلم لهذه الخبرات المعرفية المنشطة ؛ فهو برغم علمه بماهية الأداة اللفظية المتاحة للتعبير عن استغاثته مثلاً ، لا يجدها ( كافية ) فيصرخ بصمته حين لا تسعف حروفها الجامدة المقولبة ، ثم المتعينة ، ثم المنقضة عليه :

« وبجئت عن الألف الممدودة

وعن الهاء

وصرخت بأعلى صمى

لم يسمعى السادة » (٢٩) .

وبالرغم من أن الفصامى هو الذى لم ينطقها أصلاً فإنه يلوم الآخر ، وكأنه ( الآخر ) هو المسئول عن إهماله ؛ فقد كان عليه ( على الآخر ) أن يسمع صرخة صمته مادام قد اجتهد - بما استطاع - أن تكون أعلى ما لا ينس به ( وصرخت بأعلى صمى ) .

ومن هذا المشرق يختلف موقف المبدع عن المجنون ؛ فقد يصف المبدع هذه الخبرة نفسها باللفاظ ، وقد يترجمها إلى مفاهيم ، وقد يحتوئها فى كل أكبر ، وقد يغوص بها إلى مستوى ( مستويات ) أعمق ليصعد من خلالها إلى ما يتخلق منه الكل الجديد ؛ لكن الفصامى ينسحب ، ويحتج ، ويستغنى عن المعرفة المفهومية التى لم تسعفه ، بل عن الآخر الذى لم يسمعه ، فيتحدى التفكك والتناثر ، بدءاً باللفظ ، ليحل محله العيان ، والبدائى ، والمجسد ، ثم المنقضى :

« وارتدت تلك الألف الممدودة

تطعننى فى قلبى

وتدحرجت الهاء العمياء ككرة الصلب

داخل أعماقى » (٣٠) .

فإذا انتقلنا من هذا المستوى السيكيويولوجى لشرح كيفية تنشيط المستوى المكندى عند الفصامى ( دون الانتقال إلى ما بعد التنشيط ) - إذا انتقلنا إلى عرض بعض الأعراض كما تظهر مباشرة فى سلوك الفصامى ، التى يمكن أن نعزوها إلى الإعاقة نفسها ، فإننا يمكن أن نعد عرض « عرقلة التفكير » Thought Block عجزاً مؤقتاً عن ترجمة التنشيط ، وكذلك عرض « الربكة » Perplexity على أنه إعلان لتداخل مستويين منشطين معاً ، وكذلك « الخلط » Confusion على أنه درجة أخطر من هذا التداخل لما هو أكثر وأغمض ، كما قد يدل عرض الانحراف بالمسار Derailement أو الاستجابة فى غير الاتجاه



ب - ويقول أحد علماء الميكروبيولوجي ( من الحاصلين على جائزة نوبل ) وهو يصف كيف جاءت فكرة جديدة تتعلق بسلوك أحد الأنزيمات ، أنه : رأى نفسه واقفاً فوق إحدى الذرات داخل جزيء الأنزيم .

٤ - جاء في خطاب من أينشتاين إلى جاك هاد مار د . . . إن الألفاظ كما تستعمل في اللغة المكتوبة أو المنطوقة لا تقوم بأى دور في ميكانيزمات تفكيره ، وإنما تبدأ عملياته المعرفية بصور بصرية وعضلية ، ثم تتدخل الكلمات بعد ذلك في شكل سمعي تماماً . وقد كتب أينشتاين : « . . . إنه يستطيع أن يسترجع بإرادته هذه الصور وأن يؤلف بينها . . . » فقد كان يستطيع أن ينتقل مباشرة من التخيل إلى التجريد ( الرياضى ) (٣٧) .

وهكذا نلاحظ دور حركية الصورة ، والتجسيد العياني ، والرؤية البصرية ، والحضور الجسدي - في العضلات - بوصفه جزءاً لا يتجزأ من إزهاصات العملية الإبداعية ويداياتها وتخطيطها ، في مجالات متعددة من الإبداع الأدبي والعلمي والتشكيل . وفي الفقرة التالية سوف نركز على نوع واحد من الإبداع الأدبي وهو القصة القصيرة ( المصرية العربية ) .

## ٥ - ٢ - ٢

ولسوف نعلم على مصدر واحد ، استجابة للاستبيان نفسه الذي أرسل لعدد من كتاب القصة ونشر في هذه المجلة (٣٨) . وسوف نقوم بمراجعة « انتقائية » نحاول من خلالها أن نلتقط معالم كل من « الصورة » و « المكذ » في مرحلة الإعداد والإرهاص ، وفي خلفية الإبداع جميعاً . وقد فضلت أن يكون نوع الإبداع المستشهد به مطولاً هو القصة القصيرة ، لما تتميز به من سرعة الإيقاع بما هي صورة مكثفة أساساً :

### ١ - إبراهيم أصلان (٣٩) :

« . . . لكن بقية التفاصيل التي لا تكتب ( مثلها مثل كل الكلمات التي لا تكتب ) تظل موجودة وحاضرة في قلب ذلك القليل الذي يكتب . أقول لنفسي أحياناً : إن ما يقال يكتسب قيمته الباقية من تلك الأشياء المجهولة والتي لا تقال أبداً » .

فلاحظ هنا :

أ - شعور الكاتب بحيوية وحضور ما لم يكتبه ، في قلب نص كلمات عمله .

ب - يقينه بأن ما يُخلّد عمله ( يُكسبه قيمته الباقية ) هو قدرة ما رصد من كلمات على أن تحمل - على قلتها النسبية - نبض ما تنشط من مستوى معرفي أبعد غوراً وأشمل كلية .

ج - شعور المبدع أن « هذه المعرفة الأخرى » غير قابلة للقول المباشر أصلاً ( لا تقال أبداً ) .

د - وصف الكاتب لهذا الذي لا يقال - ومع ذلك فهو يصل من خلال الذي قيل - وصفه هذا المستوى بكلمة « الأشياء » دون كلمات « المعاني أو المفاهيم أو المواضيع » . وهذا ما يشير إلى إدراك الكاتب

( سوء التصويب ) Past Pointing على المزاحمة بين تيارات مُنشطة معا . وأخيراً فقد يكون الناتج المرضى أظهر ما يكون فيما يصيب المستوى المفاهيمي من تفكك نتيجة للمزاحمة فالإفشال ؛ وهو ما يظهر في شكل أعراض مثل : تراخي الترابط Looseness of Association ، والتفكير العهنى Wooly Thinking ، وفراط التداخل Over Inclusion (٣١) .

وهكذا نرى كيف أن تنشيط المعرفة البدائية إنما يظهر في الجنون مستقلاً ومزاحماً وعلى حساب المعرفة المفاهيمية . لكن هذه المعرفة البدائية نفسها بوحداثتها الأولية « . . » هي مرحلة مهمة في تكوين الفكر ، وفي الإبداع ، إذا ما استوعبت وعمقت وطوّرت . . . (٣٢) . فكيف ذلك ؟

## ٥ - ٢

### تكامُل ( جدلية ) مستويات المعرفة في الإبداع :

جدير بنا الآن أن نذهب إلى أقصى الجانب الآخر لنستشهد ببعض خبرات المبدعين عن استطاعوا أن يلتقطوا بعض معالم هذه المرحلة في بدايات الإبداع بخاصة ( أوقيل ذلك ) ، على أساس أن هذا التنشيط البدائي كان هو المدخل لما تلاه . وسوف أحاول أن أركز على ما هو « صورة » وما هو « مكذ » في بعض أنواع الإبداع الأدبي أساساً ، مع إشارة عابرة إلى ما نريد إيضاحه مما قد يتبين أكثر وأقرب في الإبداع الموسيقى والتشكيل البصري ، لما يتميز به هذا وذلك من لغة خاصة متحررة نسبياً من وصاية أبجدية مفاهيمية ثابتة (٣٣) .

## ٥ - ٢ - ١

١ - يصف نيتشه رؤية عمله زرادشت ، وكيف جاءت في شكل « صورة موسيقية » في أحد أيام فبراير ١٨٨٣ في بلدة ريكاردو الإيطالية ، حيث استشرع علاقة مندرة في شكل تغير غائر . وفي هذه المرحلة لم يكن عند نيتشه أدنى فكرة عما سيحدث به زرادشت ؛ فقد أخذت مرحلة الحضانة أكثر من عدة أشهر (٣٤) .

٢ - يصف بيتهوفن عملية تأليفه قائلاً : « . . . وفي رأسي أبداً بتطوير العمل بعرضه وامتداده وطوله وعمقه ، وبما أن أكون واعياً بما أريد أن أنقله ، فإن الفكرة الخلفية لا تغيب عني أبداً ؛ إنها تتمطى ، وتتنامى ، فأسمع وأرى الصورة ماثلة أمامي من كل زاوية كأنها تمثلت . . . » (٣٥) .

٣ - وصف رودنبرج - فيما يتعلق بالإبداع - ظاهرة تجسدية عيانية أسماها عملية التماثل المكاني Homospacial (٣٦) ؛ وهي نوع من المعرفة التي تركز على الصورة المكانية الماثلة ، بدءاً لما هو إبداع . وقد استشهد ( أيضاً - بعد بيتهوفن ) :

أ - بوصف هنري مور ( أحد النحاتين المبدعين المعاصرين ) لعملية إبداعه بقوله : « . . هذا هو ما ينبغي أن يفعله النحات ؛ عليه أن يجتهد دائماً في أن يفكر ؛ وأن يستعمل الشكل في حضوره المكاني المتكامل . إنه يحصل على الشكل الجسم داخل رأسه . . . وهو يرى بعقله الشكل المركب في كل ما يحيط به ؛ فهو يعرف كيف يكون الجانب الآخر وهو ينظر إلى الجانب المقابل » .

الخدسى لطبيعة عيانية هذه « المادة الأولية النشطة » ، أو على الأقل طبيعة صورتها الشبيهة في ذاتها ، وليست في رمز حال محلها .

## ٢ - أبو المعاطي أبو النجا : (٤٠)

« ... فأكتب القصة لأعبر عن شيء ، أو لأمسك بشيء يتململ في داخلي ، ويعجز أن أعرف عليه قبل أن أضعه في شرك الصيغة القصصية الملائمة ، أو لأجسد شيئا هلاميا يفتقر إلى التجسيد ليكتسب معنى » .

فلاحظ هنا أيضا :

أ - معنى التشبث الداخلي الذي أشرنا إليه ؛ وذلك في قول الكاتب : « يتململ في داخلي » .

ب - أن هذا الذي يتململ هو بعيد عن التعرف عليه في ذاته كما هو ؛ إذ لابد أن تصوغه إبداعية الكاتب في تخليق مكتمل ( أضعه في شرك الصيغة القصصية ) .

( وقد وصلني لفظ الوضع هنا بما قربني من معنى الولادة - تضع كل ذات حمل حملها - أكثر من معنى الخط والإنزال بداهة ) .

ج - وصف هذا المستوى المعرفي الأول بـ « الشيء » ( قارن أصلا : « الأشياء » ) ، وفي الوقت نفسه بالهلامية ، وأنه لم يكتسب معنى بعد ، ثم إنه لا يكتسب معناه إلا بعملية « الوضع » في شرك المستوى المحتوى إياه ، المتجادل معه .

## ٣ - إدوار الخراط : (٤١)

« ... بداهة ، تتخلق القصة عندي - على الأغلب ، أو على الأرجح - من صورة ؛ صورة تتشكل في الوقت نفسه بأصوات ، بكلمات ... وسواء كانت هذه الصورة لمشهد خارجي - هو نفسه ساحة النفس المسفوحة - أو لفعل يدور بلا انفصام عن هذا المشهد الذي يضم الخارج والداخل ، والواقع واللاواقع ، أو للتكسوة الأولى ... المتحقق منذ أول لمسة للشخصية ... سواء كان ذلك أو غيره ، فهي أساسا صورة تتخذ لنفسها على الفور جسدا من اللغة . وأظن أن لي لغتي ؛ فهي تتخلق بالكلمة أو بنسق من الكلمات ، بجرسها وإيقاعها وكثافتها ... ، وهي في الآن نفسه تأتي حسية ومدركة ؛ أي أنها تأتي حسية ومتجسدة ، ولها طعمها ورائحتها ولمسها ، ومرتبة شديدة الحضور البصري أساسا » .

وهنا نلاحظ : أولا :

أ - تركيز الكاتب على المثير بوصفه « صورة » ، سواء كانت مشهدا أو فعلا ؛ فمن البداية تكاد الصورة تفرق الفعل بدورانه في المشهد ، والمشهد بحركته في فعل ( برغم استعمال : أو ) .

ب - اقتران الصورة ( ذات الحضور البصري في النهاية ) بعملية تشكيل بأصوات ؛ بكلمات .

ج - ربط « أ » بـ « ب » ؛ فإن الصورة تتخذ لنفسها جسدا من اللغة .

د - أن هذا الجسد اللغوي له جرس وإيقاع وكثافة ، قبل أن يكون له مضمون ودلالة وبعده .

هـ - أن هذه الصورة اللغوية « مرتبة » متماسكة « وشديدة الحضور » ، ثم هي في الآن نفسه حسية ومتجسدة ( أي أنها ليست فقط - في النهاية - مفاهيمية أو مجردة ) .

و - أن صفتها الحسية هذه توحي بأنها صفة عيانية حقيقية لا مجازية ؛ فهي حسية مدركة ( لا مفهومة ، ولا مفهومية ) ، لها طعمها ورائحتها ولمسها .

وكل هذا يضعنا أمام خبرة استطاع صاحبها أن يلتقطها ليصفها بدرجة تحقق ما ذهبنا إليه من طبيعة تشبث المستوى الآخر للمعرفة ، تشبثا متفحفا مفتحا ( ساحة النفس المسفوحة ) ، وفي الوقت نفسه يؤكد كيفية احتواء هذا التشبث البدائي - من حيث المبدأ - ليقبل به مما هو صورة سلبية آتية بديلة ، إلى ما هو صورة حركية متجسدة ، حاضرة . وكأنه بهذا الولاك الصعب قد حافظ على كل الصفات الأساسية للمستوى المعرفي البدائي ، ولكن في شكل مفهومي شديد النضج ؛ إذ تجدد وتنامي باحتوائه المستوى الأول احتواء جدليا حيا ؛ فهو لا يكتفى بترجمة مستوى غامض إلى مستوى واضح ، ولا هو ينقل ما لا يقال إلى لغة سبق القول بها ، بل يخلق لغته القادرة على الاحتفاظ للصورة بحضورها الحسي ، دون الرضوخ لظهورها منفصلة أو مقتحمة بذاتها وغيابيتها الفجة ( كما يحدث في الجنون ) .

ونلاحظ في هذا المقتطف ثانيا :

علاقة الذات بالخارج ، حين تتبين أن المشهد الخارجي هو نفسه ساحة النفس المسفوحة ( استقبلت المسفوحة هنا بمعنى الانساع انفتاحا على الخارج ، وليس بمعنى السفك أو الصلب ) . وتؤكد هذه العلاقة حين يجعل المشهد ( الصورة ) هو الذي يضم الخارج والداخل ؛ وفي هذا ما يبين أن زوال حدود الذات إنما يحدث في الإبداع من خلال الطمأنينة إلى أن فعل الإبداع هو فعل تكتيفي ضام . فالمشهد لا يتلقى من خارج ليثير الداخل ، أو يقفز من الداخل ليوضح الخارج ، وإنما هو يشمل الداخل والخارج على نحو يسمح بسفع الذات بدون فقدان الحدود (٤٢) .

أما فقد حدود الذات عند المجنون فيجعله نهبا لما يلقي إليه ، وما يلقي فيه ( ضلال التأثير Delusion of Influence ) (٤٣) ، كما يجعله كتابا مفتوحا لمن يقرؤه ( قراءة = إذاعة الأفكار Thought broadcasting = reading ) (٤٤) ، في حين أن الذات عند المبدع إنما تنازل عن حدودها طواعية لتحتوي العالم دون إجماع ، ولتتجاوز مع الخارج من خلال مساهمها المرنة . فالحدود ليست جدارا قاصلا ، كما نشاهد في العادي المتجمد ( انظر بعد ) ، ولكنها جدار يتخلق باستمرار ؛ إذ هو جدار حيوي متين ونفاذ في آن واحد . ثم إن هذا التحديد للذات لا يتم بحدود جدارية فحسب ( حتى لو اتصفت بالمرونة والحيوية ) ، وإنما يتم في الوقت نفسه بحضورها المتميز حول وعي محوري يتخلق (٤٥) .



عندى ( فينشط الكاتب لتوصيلها إلى القارئ بعد أن تتجسد له في شكل معين ، ما هذه الحركة ؟ قد تكون « أى شىء » ، أو « لا شىء » بالذات . . . . .

فلاحظ هنا تعبيرات « تدب حركة » ، « ما » ؛ فلم يستطع الكاتب أن يلتقط من هذا الذى يدب ( يتنشط ) إلا أنه من نوع « ما » ؛ فهو ليس مجهولا كل الجهل ، كما أنه ليس محدداً بحد . وهذا هو المكدر .

ثم نلاحظ هنا تحديد استجابة الكاتب - مثل المقتطف السابق - بأن ثمة توصيلاً يلح للإنجاز ، وأن ثمة « آخر » يتوجه إليه التنشيط ( تنشيط الكاتب في مقابل ما تنشط من ديب الحركة ) ، على نحو يؤكد الفرق بين حركية الإبداع المتوجهة ( لا المتوجهة ) ، ودوامة الجنون المغلفة والمتناثرة معا .

ثم يعود الكاتب ليجهل - بجنون اليقين المعرفي - طبيعة هذه الحركة في أنها « أى شىء » أو « لا شىء بالذات » ، على نحو يتحقق معه الفرض الأصلي الذى يشير إلى أن الخطوات الأولى للإبداع تتميز بحركيتها وتوجهها أكثر مما تتميز بمضمونها أو هدفها ( المحدد ) . وتعبر « لا شىء » هنا لا يمكن أن يؤخذ إلا بما لحقه : « لا شىء بالذات » ، والفرق بين هذه الظاهرة كما تبدت هنا وبين التفكير العهنى فى الجنون هو أن التفكير العهنى غير المحدد هو بداية ونهاية ، فى حين أن ما يقابله هنا هو مجرد بداية يتعهد بها الكاتب بحرص يقينى لما قد يتولد بها ومعها ومنها على مسار ما تطلقه من طاقة ومادة فى تضافر مع سائر المستويات .

٦ - يوسف إدريس : (٤٩)

« ... الإبداع عندى أشبه ما يكون بخلق الكون . . . سديم من الإحساس يتكون داخل ، ثم يبدأ حركة هائلة الضخامة ، بطيئة الوقع . وتتخلق الأفكار من هذه الحركة السديمية للأحداث والشخصيات . . . وتتوقف الحركة تكون القصة قد تحلقت فيها أسميه القصة - الكون - الحياة التى هى أعلى مراحل السديم » .

( ٩ ) فنلاحظ هنا تعبير « السديم » الذى هو أقرب عندى إلى صورتين ( معجميتين أصلاً ) ؛ الأولى « السديم » ؛ الضباب الرقيق ؛ والثانية : « السديم » : مجموعة نجوم تظهر بعيدة ، تظهر كأنها سحابة رقيقة ؛ وكلاهما واحد ، وهو أقرب ما يتفق مع تعبير أرى عن المعرفة الهشة ( بما اخترنا له بالعربية لفظين معا : الضبابية المدغمة ) . وتخصيص الكاتب أن هذا السديم هو من « الإحساس » ، تقريب غير ملزم ؛ فالإحساس فى هذه المرحلة مرادف للإدراك الأولى ، وللحضر الغامض ، وللانفعال المعرفي ، وللتوجه العام جميعاً .

(ب) ثم نلاحظ كيف أن السديم هذا ليس مثولاً ثابتاً ، بل هو حركة أساساً ( الحركة السديمية ) ، ومع أنه ألحق بها . . . للأحداث والأشخاص ، إلا أنها فى مرحلتها السديمية ليست أحداثاً بذاتها أو أشخاصاً متميزين بقدر ما هى تنبؤ ، وتجزم فى الوقت نفسه ، بأحداث وأشخاص « ما » .

ثم نلاحظ ثالثاً :

ما يشير إلى الوحدة الزمنية الشديدة القصر ، التى تتخلق فيها بدايات فعل الإبداع ، وذلك فى تعبير « . . المتحقق من أول لمسة » ، أو « على الفور » ، وربما أيضاً تعبير « التكون الأولى » . وأهمية الإشارة إلى هذه المنطقة بهذا المظهر هو أنها المنطقة المشتركة مع الجنون فى انقضاؤه الصاعق فى بداياته الخفية ( كما تكتشف من السيكيولوجى ) ، أو الظاهرة فى شكل أعراض مثل الضلالات الأولية Primary Delusion ، أو ما يسمى الإدراك الضلالى De-lusional Perception (٤٧) . ولكن فى حين أن هذا التكون الأولى ، وه المتحقق من أول لمسة ، ، يضفر فى فعل الإبداع مع المستويات الأخرى ، فإنه فى حالة الجنون يتمادى فى سوء التأويل ، وتشويه الإدراك ، حتى تحل المعرفة البدائية بتفسيراتها اليقينية المنفصلة والتجزئية محل المعرفة المفاهيمية ، وعلى حسابها ، ثم من خلال بقايا تناسرها ، فلا تفسير ولا تكامل ، ولا تشكيل ، ولا ترابط ، ولا التفاف حول محور يتخلق - فهو الجنون !

٤ - مجيد طوبيا : (٤٧)

« . . مدخل إلى القصة شحنة وجدانية تصرخ بداخل طالبة الوصول إلى القارئ ؛ شحنة تظهر وتنمو بسبب اختلافات بينى وبين غالبية من يحيطون بى ، ورفض لبعض ما استقروا عليه . . . وهذه الشحنة أو الفكرة تبدأ مبهمه بداخل ، ولكنها سرعان ما تتجلى . . . . .

فيشير هذا المقتطف إلى « شحنة » ، « مبهمه » ، ويصفها فى البداية بأنها وجدانية ، ثم يقرنها باحتمال أنها فكرة ؛ وهذا وذاك قد يشير إلى ما سبق أن أوضحناه من طبيعة المكدر ؛ من أنه مدرك كل أولى يصعب فيه فصل الوجدان عن الفكر ، عن حفز الفعل ؛ فيصفه الكاتب مرة بهذا ومرة بذاك . وتفسير الكاتب لما يشير هذه الشحنة / الفكرة / المبهمه بأنه « اختلافه عما حوله » هو تفسير متواضع ، وغير ملزم فى الوقت نفسه ؛ لأن هذه المواجهة المتأزمة مع الغير المختلف إنما تمثل فى العادة مرحلة سابقة ، أو لاحقة ، للتنشيط الأولى . كذلك فإن تصويره أن هذه الشحنة تصرخ للوصول إلى القارئ ، قد لا يشير إلا إلى استقباله لإلحاح هذا التنشيط على الظهور ، ثم دوره هو . . « فليتوجه » - فإذا وجهته القارئ . ثم إن ارتباط الحركة بموضوع فى الخارج هو ما يميز توجه حركية الإبداع عن دائرية الجنون المغلفة ؛ « فالقارئ » هنا ليس بالضرورة هو « من يقرأ » ، ولكنه من يوجد ، ومن يتلقى ، ومن يسمع ، ومن يتحرك بجوار ؛ وهذا ليس تهوينا لدور القارئ المهم ، خصوصاً إذا كانت قراءة واحدة بحوار ؛ ولكنه محاولة لعدم تخصيص حركية الإبداع بنوع خاص من التلقى . وفى الوقت نفسه نحاول من خلال هذا المقتطف الانتباه إلى إلغاء الجنون لما هو آخر ، بدعوى اليأس منه ( لم يسمعى الآخر . . . ) ثم الاستغناء عنه ( يأساً مصنوعاً ) بالمقارنة بالارتباط الواضح فى الإبداع بمن هو « آخر » ، قارئاً أو غير قارئ .

٥ - نجيب محفوظ : (٤٨)

« . . تدب حركة من نوع « ما » ( التنصيص من

وبمقياس عادي تتبني ( بعد انقضائها وليس من داخلها ) . وهذا الموقف هو الذي رجح لنا أن نزاراً وهو يسير في ضوء تجمع خطف البرق ( من تجمع البروق وتلاحقها ) يسير في « إنارة نفسية » ولا يخوض نارا ضبابية ؛ لأنه لا يقامر بالتوقف داخل احتكاك تفرجات حركية السحب الهشة بضغطها المتناثرة إذ تشعل البرق ، فإن أغلب شعره بعد تنشيط المعرفة الأولى مستضيئاً بها ، لكنه ليس غارقاً فيها ، ولا صاعداً بها ( هذا بالرغم من تأكيد بعد ذلك أن تدخله الإرادي هو للمراقبة والرؤية أساساً ) .

٢ - أدونيس (٥١).

« ... إنها ( القصيدة ) ؛ عالم ذو أبعاد ؛ عالم متموج متداخل كثيف بشفافية ، عميق بتلاؤ ، ... تقودك في سديم من المشاعر والأحاسيس ، سديم يستقل بنظامه الخاص ، تغمرك ، وحين هم أن تحضنها تفلت من بين ذراعيك كالموج » .

فهذا هو المثال الآخر للمستوى الآخر للشعر ( الشعر ) ؛ إذ نلاحظ هنا أن الشاعر يظل محتفظاً بنض المستوى الأول نفسه ، حتى تظهر ملامحه في القصيدة نفسها بعد اكتمالها ، وذلك من خلال مظاهر التكثيف والشفافية وتعدد الأبعاد في أكثر من توجه « معا » . ثم إنه يستعمل كلمة « السديم » نفسها ( مثل إدريس ) ، ولكنه يستعملها لوصف القصيدة ذاتها وليس لتفسير الحركة المخلقة لها ، كما أنه يعطى للسديم نفسه معالم أوضح فأوضح ، وقدرة على التواصل ، بعد التأكيد من إحكام نظامه الخاص ، ثم يجعله - هو نفسه أيضاً - في المتناول ، شريطة ألا يجس في محاولة الترجمة إلى ما قبله ( من قوالب مفاهيمية ثابتة ) .

هذا النوع من الشعر يتقدم خطوة عن أغلب أشكال القصيدة القصيرة ؛ إذ إنه لا يلجأ أصلاً إلى الترجمة من مستوى معرفي إلى آخر ، بقدر ما يلتزم بجدل ينفي عن المعرفة الأولى بدائيتها ، إذ تلتحم بالمعرفة المفاهيمية في تخلقها المجاوز لكليهما . وهذا النوع من الشعر هو أقرب ما يمثل العملية الإبداعية في جدلها الصعب والمثير للشبهات .

ويقابل هذا المستوى من الإبداع ما يسمى عند الفصامي « التفكير العهنى » Wooly Thinking ، حيث يبدو تفكير المجنون منقوشاً كالعهن المندوف ، بالغ الإيجاء بالمعالم والوعد ، لكنك إذ تقترب منه تكتشف أنه فاقد التماسك والغاية والحدود ، لا يُبنى بشيء . وهذا ما وصفه بلويلر منذ قديم (٥٢) حين قرر أن تفكير الفصامي يغري بما وراءه ، لكنه « ... كالباب المغفول الذي ليس وراءه شيء » ، ( مثل بعض أبواب ديكور المسرح ) . والخلط وارد حتماً بين هذا ( الإبداع ) وذاك ( الجنون ) .

٥ - ٢ - ٤

ثم أعرج أخيراً على خبث الشخصية في محاولات الإبداع ، فأختار في هذه المرة عملاً واحداً لا هو بالقصيدة ولا هو بالشعر (٥٣) ، بل هو مزيج من أدب الرحلات والسيرة الذاتية ؛ فهو يعمل بين طياته من

(ج) ثم إن الأفكار تتولد من هذه الحركة ، وكان الأفكار هنا هي التي تنشئ من هذا الضباب الرقيق ( أو تكثفه إلى ) ما تمثل به في المستوى المفاهيمي للمعرفة ، فهي ليست ترجمة الإحساس إلى مفاهيم بقدر ما هي تخليق لمفاهيم قادرة على استيعاب حركة السديم .

( د ) ولا نجد هنا تعبير « هائلة الضخامة بطيئة الوقع » ، فتصور من خلاله أن هذه المرحلة تحدث في وحدة زمنية كافية لرصدها هكذا بأي مقياس ؛ فارتباط هذه البداية السديمية بالكونية ، إنما يتوأكب مع عملية إيقاف الزمن ( العادي ) على نحو يجعل الجزء من الثانية يحمل هذا الإيقاع البطيء إلى حد الإيجاء بالتوقف ؛ كما أن هائلة الضخامة هنا إنما تشير - في الأغلب - إلى تمدد الذات - في الكون - دون فقد لحدودها ( بما يميزها عن الجنون ) .

٥ - ٢ - ٣

فإذا كانت القصيدة القصيرة تتميز بغلبة الصورة وسرعة الإيقاع وشدة التكثيف على نحو أمكننا من تحسس علاقة مراحل التكوين الأولى ( تنشيط المعرفة الضبابية المدغمة ) بالصياغة النهائية ( احتواء القصيدة لمستويات المعرفة المتكاملة ) فإن الشعر قد يتقل بنا خطوة أصعب وأدلى ؛ فبالإضافة إلى أن الشعر ( الشعر ) يتضاءل اهتمامه شيئاً فشيئاً بترجمة مستوى إلى مستوى ، فإن به من معالم المعرفة البدائية ، بل من إيقاعها وتجسيدها ، جرعة كافية للتدليل على ما ذهبنا إليه ، على الرغم من أنها جرعة لا تظهر أبداً منفصلة عن المحور الضام ، أو الصقل المفاهيمي . ولن أعود إلى تمييز مستويات الشعر هنا ، مكتفياً بالتفصيل الذي أدى العرض في مجال القصيدة . غير أنني سأقدم نموذجين محددين لمستويين مميزين من مستويات الشعر ، أحدهما يقدم الجمال الشعري في صورة مفهومية بديعة ، بعد احتوائه لأنوار التنشيط وإيقاع الصور ، والآخر يقدم الفعل الشعري بكل ثقله المفتوح والمتحدى والمجدد ، والخالق لمفاهيم جديدة ، والباعث لروح جديدة ، ونض مغير في المفاهيم القديمة :

١ - نزار قباني (٥٤)

« تأتيني القصيدة - أول ما تأت - بشكل جمل غير مكتملة ، وغير مفسرة ، تضرب كالبرق وتختفي كالبرق . لا أحاول الإمساك بالبرق ، بل أتركه يذهب ، مكتفياً بالإضاءة الأولى التي يجدها ... أرجع للظلام وأنتظر التماع البرق من جديد ، ومن تجمع البروق وتلاحقها ، تحدث الإنارة النفسية الشاملة ... وفي هذه المرحلة فقط أستطيع أن أتدخل إرادياً في مراقبة القصيدة ورؤيتها بعقل وبصيرت » .

فلاحظ هنا التقاط التنشيط المبني في وحدة زمنية شديدة القصر ، والتعبير عنها بمقياس الزمن العادي ( بعكس يوسف إدريس ) ؛ وهذا ما نفسره باختلاف زاوية الرؤية لا نوع الإبداع ( فبعض قصص يوسف إدريس هي شعر أخطر من بعض قصائد نزار ) ، حيث استطاع إدريس أن يغوص في هذه اللحظات حالة كون الزمن قد توقف أو كاد ، في حين عبر نزار عن اللحظة نفسها بعد انقضائها ،



إحياء أعيشها كلها أمسكت القلم ، .. فكلما جلست لأكتب .. سافرت إليها من جديد ، فعشتها بكل التفاصيل والهمس والاستطرد ، والرسائل ذات المعنى ، والوعود ، والتنشيط ، والإحباط ، والمراجعة . وعلمت من ذلك أن أقل القليل من العالم الخارجي يكفي .. فإلى ثقب الإبرة نطلق منه سراح الكمون . . . (٥٥)

ثم أختتم الفصل ( السادس ) نفسه قائلا :

« .. وقبل أن أنسحب تماماً لا أنسى أن أترك علامة مميزة بجوار ثقب الإبرة في مخزون وجداني ، ذلك بعد أن لصقت عليه شمعا قابلاً للذوبان ، لعله يستجيب لي تحت حرارة الاستدعاء حين أعود إليه أسحب منه الخيط من جديد » (٥٦)

وفي هذا المقتطف نرى أن الإدراك الكلي الغائر هو في المتناول - بإرادة الإبداع - بشكل أو بآخر . ذلك بأن فعل الإرادة هنا يسهم في تنشيط اللحظة ، بوصفها كيانا لم يتقصر في زمان مضي ، بل هي كيان قائم في مكان قابل للتناول ، ومن ثم فهو جاهز لمعاودة التنشيط فالتلقي بالسماح بالمفاجآت فالمواكبة فالتضافر .. إلخ ؛ فتعبير « نطلق منه سراح الكمون المتفجر » إنما يؤكد ما ذهبنا إليه من دور التوجه الواعي في إطار من السماح المرن ، ومع طواعية الأداة المفاهيمية القادرة على إكمال تضافر الجدل بين مستويات المعرفة ، وأخيراً فإن الحرص على مسامية مخزون « الوجدان » وضمان السماح بالعودة هو الذي يؤكد التماسك من ناحية ، واستطاعة التناول من ناحية أخرى ، على نحو قد نستنتج منه اقتراب بعض مستويات المعرفة من بعضها ؛ وهو ما يسهل الحركة ، ويواصل الحوار فالجدل .

وحين عدت إلى قراءة هذا العمل قرب تمامه ، ولم أكن أقرؤه أولاً بأول ، حتى أني سمحت لنفسى باحتمال التكرار - أقول حين عدت إليه - إذا قرؤه وكأنه كتب في جلسة واحدة ( مع أنه كتب على مدى عامين كما ذكرت ، وبالتحديد لمدة بضعة أيام كل ثلاثة أشهر ) ، فعدت أطمئن إلى حيوية المحتوى ودلالة كلية الخبرة ، على الرغم من التقطيع الظاهري .

ج - « .. فما أنا بالشخص الذي يحتمل ألا يختل بنفسه وورقه أكثر من يوم .. وهأنذا أضعها أخيراً أمامي معتذراً وأعدا بحوار أعمق وإنصات طيب .. وتتلقي أوراقى - كالعادة - بسماح شديد ؛ فهي واثقة دائماً أني لا أملك منها فراراً ، وأنه على عيني هجرى لها هذه الدهور ( يومان ) ، فأسمح جبهتها ، وأداعب أطرافها ، وأنصت إلى همسها وسط هذا الصخب المتداخل ، وأقول ، ونقول ، وأنظر ، وتوافق ، وأقترح ، وتعارض ، وأمل ، وتحدّر ، وأبتسم ، فتذكر ، وأنطلق للوجوه من حولنا ، فتعلق ، ويمر وقت ليس بقصير ، ثم أنظر إلى المائدة فإذا الورق خال من غير سوء ، والقلم متراخ في غير كسل ، فأللم ورقى راضياً بهذا

التعرية الذاتية ومحاولات الغوص التلقائي ما شجعني على مراجعته ، حتى ضبطني وقد تناولت موقفى الشخصى من هذا التنشيط المكدي ، وطبيعة إحياء المعلومات الكامنة بما قد يفيد في إيضاح بعض جوانب موضوعنا هذا . ذلك بأنه يبدو أنني اقتربت في بعض مواقع هذا العمل - دون قصد مسبق - من كشف علاقتى بالكتابة ، ومن حالة تهيئى للاستعادة المنشطة لـ « ما ليس كذلك » . ثم إن هذا العمل قد علمنى كيف أحفظ بالمساحة نفسها حياة قابلة للتنشيط برغم تباعد زياراتي لها ؛ فقد كتبت على مدد متباعدة ومتقطعة ( أكثر من عامين ) ، فاكتشفت أن هذا المستوى الكلي للإدراك - حتى لخبرة محدودة في وقت بذاته - ( زمن الرحلة ) يظل حياً ، وفي المتناول ، ما ظل الطريق إليه ممكناً ، وما ظلت القدرة على التنشيط واردة ، بغض النظر عن توقيت رصد الخبرة الأولى ، ومجاوزتها حتماً تفصيلات الخارج المحددة .

وأورد هنا بعض ما سجلت - دون سابق قصد - في أكثر من موقع بما قد يظهر (أ) الفرق بين مستويات المعرفة في مجال التذكر ؛ (ب) وطبيعة إحياء المعاشاة فالصياغة ، من ناحية أخرى ؛ (ج) ثم مثلاً لخبرة تحريك التنشيط المكدي ، دون إخراجها ناتجاً مباشراً مشكلاً ، من ناحية ثالثة .

أ - « .. على أني لا أعنى بالذاكرة ذلك التذكر الراوى ، بقدر ما أعنى المعاشاة ، فالذاكرة أمرها عجيب أشد العجيب ، وكل الحديث العلمى عن طبيعتها لا بد أن يتوارى بجوار حقيقة جذتها ، وأعاجيب مفاجاتها ، وحيوية روائعها . ذلك أن الذاكرة كما يدرسها العلماء هي ذاكرة فورية ، أو ذاكرة قريبة ، أو ذاكرة بعيدة .. إلخ ، وكلها تعتمد على حفظ معلومات معينة ثم استرجاعها بتوقيت معين وقدر معين ؛ أما الذاكرة التي تبرز في الظلام ، والذاكرة التي تنفض من شائق ، والذاكرة التي تنهذى في تراخ ، والذاكرة في سباق التتابع ، والذاكرة التي تفوح رائحتها حقيقة وفعلاً ، فهذه ظاهرات ليست في متناول منهج العلم المتواضع . فليفسح لنا العلم مجالاً لنقول ونحكى » (٥٧)

فتلاحظ هنا أن الإبداع في علاقته مع ما هو ذاكرة ، لا يسترجع بل يتلقى التنشيط المثار .. وهو لكونه في حالة استعداد رحب يسمح بتواصل مستويات المعرفة . فهذا التلقي من « البرق الخاطف » ( قارن نزار ) أو الرعب من الانقراض : « تنفض من شائق » ، ثم السماح بأن تنهذى في تراخ ، ثم « مواكبة » طلاقة المستويات معاً . ثم سلسلتها في سباق التتابع ( أكثر من فريق حتماً ) ؛ كل ذلك يجعل هذا التهيؤ المتلقي الضام الرحب معاً ، هو فعل الإبداع ؛ فهو تلق فاعل للتنشيط المثار ، وفي الوقت نفسه هو السماح المتبصر للمفاجآت ( باختياره ! ) ، إذ هو مصدرها نفسه ، ثم هو الإحياء لحركة تجسد الموجودات دون تجريد ( والذاكرة التي تفوح رائحتها حقيقة وفعلاً ) .

ب - « لا .. ليست الذاكرة .. نعم ، بل إنى أشعر أن أقوم (ب) « إحياء اللحظة » .. هي عملية

State of Normality ، على أساس أنها « حالة » من بين حالات أخرى لازمة ، بالتبادل والتفاعل ، لاستمرارية الحياة البشرية في كفاءتها القصوى ونمائها المتصل .

#### فما تلك الحالات الأخرى ؟

نستطيع أن نتقدم الآن لنقول : إنها ليست سوى ما قدمنا منذ قليل ؛ أى حالة الإبداع وحالة الجنون ، على أساس أنها ألوان النشاط المتبادلة ( والمتداخلة والمتفاعلة ) مع حالة النشاط العادى الغالبة . وإذا كنا نقبل أن تتبادل حالة العادية مع حالة الإبداع ، فكيف نتصور ضرورة التبادل مع حالة الجنون ؟

هنا لابد أن نرجع إلى ما سبق تحديده من مفهوم الجنون الذى نعبه الآن ، وهو المفهوم الحركى الأول ( دون مفهوم الناتج المستتب ) ؛ أى أنه « .. العملية التى يتفكك بها الكيان البشرى ، تركيباً وسلوكاً .. إلخ . والخلط بين المفهومين هو السبب فى إشاعة الإرباب الذى يلاحقنا وبحول دون إبداعنا ، حيث ندمغ أى « حركة » بوصفها مؤدية حتماً إلى هذه النهاية الساكنة المتفسخة ؛ وكل ذلك تبرير لاستمرار غلبة « العادية » طوال الوقت ( طلباً للسلامة ) . وعلى ذلك فإن حالة الجنون التى نُصِرُ هنا على أنها إحدى الحالات اللازمة لكفاءة الوجود البشرى ، هى مرحلة ضرورية ( مهما قصر زمنها ) للوصول إلى حالة الإبداع ؛ وفهمنا الأعمق لكل من هذه الحالات هو الوسيلة الأولى لاستعادته التوازن لتأمين استمرارية حركية الوجود الجدلية . ويتعبّر آخر ، فإنا كفاءة الوجود البشرى ، إنما تتحقق بمرونة الحركة وسلاستها ، والتفاعل بين الحالات الثلاث : حالة العادية ، وحالة الجنون ، وحالة الإبداع ، التى تعد حالة الجنون أخطرهما ( انظر بعد ) .

ولقد قصدت أن أستعمل تعبير « كفاءة الوجود البشرى » ليحل محل تعبير « الصحة النفسية » حتى يتضح أن المفهوم السكونى الشائع عن ما هو صحة ، ليس مرادفاً لما يُعَدُّ به الوجود البشرى ويستطيعه فى حركيته النامية الغائية .

وقد سبق لى أن رفضت مفهوم « العادية » مرادفاً للصحة النفسية<sup>(٥٨)</sup> ، حتى أنى انتهيت إلى أن هذه العادية إنما تمثل أحد مستويات الصحة النفسية ( وليس كلها ) ، بل قلت حينذاك : « أدنى » مستويات الصحة النفسية . لكنى وضعت حلاً « سكونياً توازانياً » للخروج من هذا المأزق ، حيث رأيت أن الصحة النفسية هى « توازن القوى التى توجه إمكانات فرد معين فى مجتمع ما ، فى وقت بذاته ، لتحقيق لهذا الفرد احتياجاته المرتبطة بدرجة تسطوره ، التى يتم بها التوافق الداخلى ، والتلاؤم مع من حوله . . . »<sup>(٥٩)</sup> . وهنا نلاحظ كلمات « توازن » ، و « إمكانات » و « احتياجات » ، التى تشير إلى غلبة درجة ما من السكونية والكمية على هذه المرحلة ؛ حيث تصورت أن هذا التوازن هو الأصل ، وأن نوع « الصحة » ( أى مستواها ) إنما يختلف باختلاف غلبة استعداد بذاته على آخر ؛ أى أن المسألة فى النهاية هى ترجيح استعدادات بذاتها على استعدادات أخرى موجودة منذ الولادة . ولم أعمق حينذاك فى العلاقة المتداخلة بين هذه الاستعدادات ، ولا فى أصولها أو تفاعلاتها . ويتعبّر آخر فإن أهم قصور فى هذا التصور لا يكمن فى

الائتناس الصامت الذى لم تجرح بكارته شقاوة القلم وشهوة الكتابة<sup>(٥٧)</sup> .

وأكتفى بالنسبة لهذا المقتطف بأن ألقت النظر إلى أن الصفحة البيضاء ، التى ظلت بيضاء ( فعلاً ) ، كانت « مسقطاً » جيداً لحركة المستوى الداخلى ( ليس البدائى بالضرورة ) وتنشيطه ، وللحوار معه وبه ، هذا الذى لم أعلم عنه إلا بعد شهور وأنا جالس لكتابة هذا الفصل . ثم هأنذا أكتشف - الآن - بعد هذا التنظير والمراجعة ، أن هذا البياض « الإيجابى » ، وذلك الائتناس الصامت ، كانا وجوداً حقيقياً مع ما هو داخلى مُنْشَط ، وأن هذا العجز ( كما يبدو للوهلة الأولى ) كان استكفاء وليس إعاقة ، ( بما يقابل عرقلة التفكير فى حالة الذهان ) . ثم أتيت معنى هادئاً لما هو تنشيط صامت حين أضبط هذا التعبير « متراخ فى غير كسل » ؛ إذ يبدو أن معاشة الخبرة الداخلية قد تكون مُرضية فى حد ذاتها لدرجة قد تتجاوز أى حاجة إلى نقلها إلى نتائج خارجى مُسجل ، بل قد بدا لى ( من واقع النص ) فى هذه المراجعة ، أن هذا المستوى من التنشيط الداخلى المكتفى بهذه الجرعة من المرونة والسماح والحوار الصامت ( الواضح ) - أن مثل هذا لا يحتاج إلى نقله إلى القلم أصلاً ، بل إن نقله إلى القلم فالورق هو - من بُعد خاص - ضد تكامله الداخلى بشكل أو بآخر ( لم تجرح بكارته شقاوة القلم وشهوة الكتابة ) .

- ٦ -

#### كفاءة الوجود البشرى فى مرونته

( تبادل حالات الوجود الثلاث ) :

لعلنا استطعنا من خلال تأكيد حتمية التنشيط الأولي للمستويات المعرفية البدائية بما هى خطوة أساسية فى حركية كل من الإبداع والجنون ، أن نبين أنهما معا يمثلان محاولة هز سكون ما هو « راتب عادى مستقر » ، ثم بعد ذلك يختلف المسار : فلما حركية تحليلية بديلة وناكسة ؛ فهو عندئذ الجنون ، ولما حركية جدلية ضامة متضافرة ؛ فهو عندئذ الإبداع .

وانطلاقاً من هذا الموقع نجد أنه ينبغى علينا أن نعيد النظر فى موقفنا مما يسمى « الحياة العادية » ، حيث لا يصح - هكذا - أن يكون هذا التعبير ( عند العامة والأطباء على حد سواء ) هو المرادف البديهي لما هو « صحة » ( نفسية !! ) . ذلك بأن ما يسمى بالحياة العادية ليس إلا إحدى « صور / حالات » الوجود . ومهما كانت هذه الحالة هى الغالبة إحصائياً ( معظم الناس ) والسائدة زمنياً ( معظم الوقت ) ، فهي ليست كل الوجود حتى نسمى الحياة العادية ، بمعنى الصحة المرجحة . ذلك لأنها لو سادت - هكذا - طوال الوقت لأصبحت عاملاً معوقاً لمسيرة الحياة ، حيث إنها قاصرة حتماً عن احتواء حركية الظاهرة البشرية فى جدليتها المتصاعدة . وكما بينا فى بداية هذه الدراسة ، فإن التحدى الملقى علينا هو مواجهة هذه الشائعة السكونية بفهم أعمق لطبيعة المسيرة البشرية ، حتى لا نخدع فنعتقد أن الصحة النفسية المناسبة ليست إلا المضاعفة التراكمية لهذه العادية العددية الكمية السكونية . ومن هنا ينبغى أن نفهم أن ما أطلقوا عليه تعبير « الحياة العادية » Normal Life ، ليس سوى « حالة العادية »



الوقت ، لتقلص الوجود مفتقرا إلى مادته المتجددة الأولية اللازمة لحركية الجدل وكشف المعارف .

وينبغي أن نوضح هنا - ثانية وكثيراً - أن اعترافنا بـ « حالة الجنون » على أنها مرحلة لازمة ، لا ينبغي أن يعطى لها أية شرعية للتمادي ، كما أن دفاعنا عن حق التواجد والتبادل والتفاعل هو دفاع عن حالة الجنون ( حالة كونها حركة ) ، وليس عن ظاهرة الجنون ( حالة كونها إقامة ) ؛ أي أننا نقبل الجنون - ودافع عنه - بما هو حالة مرحلية حتمية في إطار حركية متكاملة ( لكن أبداً ليس بوصفه ظاهرة مستقرة ) ؛ نقبله على أنه حالة بالنسبة للبدايات دون المسار ( إلى التدهور والنكوص المُستتب ) . ولا مفر من ذلك إذا كان علينا أن نواجه حتمية مغامرة الإبداع الحقيقي ؛ فرفض الجنون كليةً وابتداءً هو رفض للحركية ضمناً ، ورفض للإبداع إذن .

ومع أننا تحدثنا عن التبادل والتداخل بهذا الإلحاح ، فإن تمييزاً واجباً لا بد من تقديمه للفرقة بين بعض هذه الحالات وبعضها . ويقدر ما نأمل أن يساعدنا هذا التمييز على عدم الخلط ، خصوصاً بين الجنون والإبداع ، نرجو أن يكون هذا التمييز ( المُجدول اختصاراً : جدول - ١ - ) مدخلاً للانطلاق إلى النظر في نوعية العلاقات المطروحة ، وبخاصة بين الجنون والإبداع ، كما يجدر بنا الانتباه مرة أخرى إلى صفة « حالة » بالمقارنة بتعبير « مستوى التوازن » في المحاولة الأولى<sup>(١٢)</sup> ، حيث « الحالة » هنا حركية أساساً ، أما « المستوى التوازن » فهو سكون بصفة عامة ؛ ذلك لأن تأكيد ما هو حالة هنا هو الفتح لفهم حركية المسيرة البشرية بمختلف أوجه مثولها المتناوب المتفاعل وجدليتها .

ونظرة سريعة إلى جدول (١) تُظهر بعض أوجه الشبه بين الجنون والإبداع ، خصوصاً من حيث التعدد ، والتفكك ، والشحن ، والنشاط ، وفي الوقت نفسه تُظهر أوجه التضاد بينهما مجتمعين ( الجنون / الإبداع ) وبين حالة العادية ، فكأنهما معاً ضداً ما هو عادي . وفي الوقت نفسه فإن وجه التضاد بين الجنون والإبداع ليس خافياً ؛ ففي حين نجد الجنون - في ناحية - تأكيداً للعالم التنافر والتناثر والعجز والدوامة وقصر النفس ، نلاحظ في ناحية الإبداع ملامح الضم والمواكبة والتخلق والمرونة والغائية الصاعدة والنهايات المفتوحة .

على أن ما يهنا بصفة خاصة في هذا الصدد ليس هو مجرد تمييز الشبه والاختلاف ، بقدر ما نود أن نؤكد من أن الحالات الثلاث هي صور الوجود المتبادلة عند كل الناس ، وهذا ما يجعلنا نتقدم خطوة لازمة في محاولة تحديد مجالات ظهور كل « حالة » عند الشخص العادي ( أساساً ) ، ثم احتمالات تمادي أي منها .

فحالة الجنون هي المتمثلة في المراحل الأولى للنشاط التفكيكي للحلم ، كما تظهر نادراً في بعض حالات السماح بالنكوص المؤقت ، تلقائياً ، أو بفعل الكيميائي ( المهلوسات على الخصوص ) ، وأخيراً فهي تظهر لمدة أطول وبشكل أخطر في الجنون كما هو معروف في شكله المرضي . وقد تمادي وتستتب حتى لا تعود تصلح لأن تعد مرحلة ( عابرة ) إلى ما هو إبداع ، اللهم إلا في نوع نادر من الجنون الدوري الذي يعقب نوبته تغير نوعي في الشخصية من حيث هي كل ، إلى

سكونيته أو تصنيفه للبشر في مستويات فحسب ، بل يتمثل في رسم تلك الاستعدادات ( الدفاعية ؛ والمعرفية ، والخلاقية ) كذلك ، وكأنها منفصلة عن بعضها البعض ، ويحل بعضها ( بالإزاحة ) محل بعض ؛ بعد أزمة صراع تتفوق فيه ( في نهايته ) إحداها على الأخرى بحسب مرحلة التطور .

ثم تطورت رؤيتي للصحة النفسية بتطور نظري للحتمية البيولوجية ولدور الإيقاع الحيوي في حركية التطور ، وبخاصة في الشخص العادي ، على أساس أن حركية الحياة ، بما تشمله من تفكيك ، فتعزير ، وفرص إبداع ، هي حركية منتظمة دائمة ويومية وبيولوجية أساساً . ومن ثم ذهبت إلى أن الإبداع - كما نعرفه ناتجاً مشكلاً - هو بعض مظاهر الإبداع الحيوي المعتد ، حيث « ... تعد ( الظاهرة البشرية ) أصلاً ( دون تشويه ) ظاهرة حيوية نابضة ... في دورات هيراركية متناغمة التناوب والدوائر - دياكتيكية الحركة من خلال الإيقاع الحيوي على كل المستويات . ويستتبع ذلك أن بظل التركيب البشري في حالة حركية متناوبة ، تشمل - في أحد أطوارها - تفكيكا يهدف إلى إعادة التنسيق والولاف على مستوى أعلى ... ويمثل مفهوم النمو المتصل في دوراته الإيجابية تواصل الإبداع على المستوى الفردي ، كما يمثل الحلم إبداعاً بيولوجياً آخر على مستوى الدورة الليلنهارية ، وأخيراً فإن النتائج الإبداعية ( وأحد صوره الإبداع الأدبي ) هو الصورة المُحوَّرة الرمزية لهذه العملية الحتمية ، على مستوى فائق من الوعي والإرادة »<sup>(١٣)</sup> .

ومن هذا المنطلق عدلت عن تقسيم الناس إلى مستويات ، وتماديت في فهم دوام حركية النمو ( والإبداع ) حتى بدون ناتج إبداعي ( أو : خصوصاً بدون ناتج إبداعي رمزي ) ، وذلك « ... بافتراض أن الإبداع هو حتم حيوي ( بيولوجي ) حيائي ( وجودي ) ، وأن مظاهره في الفن والأدب وتشكيل النغم والخط واللون ... إلخ . ليست إلا بعض صوره الظاهرة والباقية ... لكنه - من ناحية أخرى - هو فعل يومي لكل الناس على مستوى ما ، كما أنه حتم تطوري للتنوع البشري بشكل أو بآخر »<sup>(١٤)</sup> .

ثم نجىء هذه الدراسة الحالية لتوضح أبعاد هذه النقطة - في فكري - من السكون ( النسبي ) إلى الحركة الإيقاعية ، ومن التصنيف الطبقي ( تطورياً ) إلى فهم طبيعة إبداعية المسيرة البشرية بصورها المتنوعة في عمومها ؛ فكما أن الصحة النفسية لا يصح أن يكتفى في قياسها بما هو عادي ، كذلك فإنها لا يصح أن ترتبط بما هو مستوى توازن ( مستقر ) ، حيث تبين بعد ، كما أسلفنا ، كيف أنها ترتبط أساساً بمرونة الحركة وسلاستها والتفاعل بين حالات الوجود ، وباستمرارها ( الحركة والتفاعل ) ، وصولاً إلى توليف أعلى . وكما لم يصح تصنيف البشر إلى مستوى خالقي ( إبداعي ) ، وعقلاني ( معرفي ) ، ودفاعي ( عادي ) ، وتصنيف استعداداتهم إلى قدرات تكاد تكون منفصلة ، ومتجاورة ، فإنه لم يعد يصح تصنيفهم بصفة عامة أو دائمة إلى مبدع ، وعادي ، ومجنون ؛ لأن الطبيعة البشرية بمسيرتها الحيوية إنما تتطلب تبادلاً حتمياً بين حالات الوجود هذه ، حيث لا تصلح غلبة إحداها لاستمرار النمو والتطور ؛ فلو غلبت العادية طوال الوقت ، لتجمد الوجود ، ولو غلب الجنون طوال الوقت ، لتمادي التناثر فتحلل الوجود ، ولو غلب الإبداع طوال



لا يضطر - ابتداء - إلى « إنتاج » إبداع خارج عن ذاته ، يسجله برموز وتشكيلات منفصلة عن مسيرته الحيوية ، كما أنه لو تحقق هذا الفرض المحال فلن يضطر أحد إلى التناثر الخطر ، إذا ما تفكك عشوائيا في حالة الصحو ، أي أنه لن يضطر إلى الإبداع ( كما هو معروف وشائع الآن ) ، كما أنه لن ينزلق إلى الجنون أصلا .

وبالفاظ أخرى ( والإعادة واجبة تخفيفاً للصدمة ) : إنه على فرض أن الإنسان ينمو باطراد مرن ومناسب ( بالتبادل التلقائي الآمن السالف الذكر ) كما فعل منذ ملايين السنين خلال تاريخه الحيوي دون تدخل بوعي يقظ أو إرادة محددة ، فإن مسيرته ستطرد بلا حاجة إلى إبداع وتبقى خارج عن كيانه ، وبلا خوف من جنون تفسخى يهدد بالانقراض .

٣ - لكن المسيرة - في واقع الأمر - لا تسير بهذه السلسلة النظرية ، سواء كان ذلك نتيجة لطبيعة القوانين التطورية الناقصة ، أم كان نتيجة لكارثة سوء استخدام الوعي والإرادة ( من مكتسبات الإنسان الأحداث ) على نحو ترتب عليه تدخل أخل بالتوازن حين رجع وسيلة ( ومستوى ) عن غيرها ( انظر بداية الدراسة ) . وحين ألغى أولا بأول نتائج تنشيط الحلم ، سواء بتزييفه بالتفسير ، أو بإغفاله كلية ، ومحو آثار حركته أولا بأول ، ثم حين فصل الإنسان عن الاتصال المباشر بدورات الطبيعة ، وأخيرا حين غالى في قيمة ناتج الإبداع على حساب الإبداع ذاته ، فمن خلال كل ذلك راحت المسيرة تجري بخطى غير متوازنة ، في ظروف غير ملائمة ، معظم الوقت .

٤ - لكن الدورات الليلنهائية ( الصحو/النوم/الحلم ) ظلت في عملها المنتظم تحاول الإقلال من تدخلات الوعي والإرادة ، كما تحاول أن تسمح للتفكك ( الجنون ) أن يتم في مستوى سرى بعيداً عن الإزعاج والإخاد معاً ( داخل ستر النوم ) . ويبدو أنها نجحت نسبياً ، فقللت من عمومية الحاجة إلى مغامرة الإبداع وإلحاحها ، كما قللت نسبياً من ظهور الجنون الصريح عند أغلب الناس .

٥ - وفي الحالات الأقل ، التي لا تنجح فيها هذه الدورات الليلنهائية في أن تستوعب ناتج الإيقاع الحيوي في الإبداع الحيوي البالغ المرونة والضالة ، كما لا تستطيع حالة « فرط العادية » Hypernormality أن تواصل الإبطال والمحو في أثناء الصحو أولا بأول - في هذه الحالات ، بالإضافة إلى متغيرات أخرى<sup>(٦٨)</sup> ، قد يضطر الفرد إلى التعرض لنوبة بسط جسيمة ( Ma-Megasystole = jor unfolding ) ، وذلك في أثناء وعي الصحو ( أو حتى في أثناء وعي النوم مع امتداده في حالة الصحو ) على نحو يتج عنه تفكك مفرط يهدد الكيان القائم . وحتى في هذه المرحلة لا يصح أن نطلق اسماً بذاته على هذه النوبة ، نظراً لاختلاف المسار اللاحق ( الذي سيحدد الاسم بأثر رجعي ) .

٦ - بعد هذه الهجمة التخلخلية ، قد يُعاد التنظيم إلى سابق عهده ، مع أن ذلك يكاد يكون محالاً إلا بالنسبة لظاهر السلوك ، ومن خلال نظرة ضحلة . ذلك بأن جرعة التخلخل إذا ما وصلت إلى هذه الحدة ، فإنها تختلف عن جرعة التمتع اليومية ، التي يمكن استيعابها من خلال حركية نشاط الحلم النوايية - تختلف إلى درجة تتطلب استيعاباً أشمل في تفاعل أعمق ، حتى يمكن احتواؤها دون عودة إلى

ما هو مجاوزة تطورية لما كان قبل نوبة الجنون ، وكذلك في بعض حالات الصرع عند بعض المبدعين مثل ديستوفسكي<sup>(٦٩)</sup> ، حيث قد يخرج المبدع من الصرعة أكثر مرونة ، وامتداداً للذات ، ومن ثم أرحب إبداعاً .

أما حالة الإبداع فهي التي تقابل الأطوار الولافية التعزيزية لنشاط الحلم بعد التفكك المبدئي<sup>(٦٤)</sup> ، كما تظهر في تأليف الحلم قبيل اليقظة أو حتى بُعِيدها<sup>(٦٥)</sup> ، ( ولكنها ليست هي - بداهة - حكاية الحلم مزيفاً بتلفيق بعض الذاكرة لإلغاء فاعليته التطورية ) . وكذلك فإن حالة الإبداع هي الحالة التي تسمح لأزمات النمو الفردي في دورات النمو أن تختتم بنقلة إلى دورة أرقى ، وهكذا . وأخيراً فهي تعلن عن نفسها بشكل صريح ومباشر في « الناتج الإبداعي » كما هو معروف بأشكاله العلمية والأدبية ، ثم في الإبداع الذائق دون ناتج خارج في حالات « الإبداع الإيمان » ( خبرات التصوف الحقيقية - انظر بعد ) .

أما حالة العادية فهي الغالبة في معظم الوقت عند معظم الناس في حالة الصحو ، ولا ينبغي التقليل من أهميتها وضرورتها ، كما لا ينبغي أن تترادف في الوقت نفسه مع الصحة النفسية دون سواها كما بينا . وهي حالة العمل الراتب ، والتحصيل المنتظم ، والتبادل الهادي ، وتأكيد الثابت ، وتثبيت المؤكد ، وإتقان الخطوة ، وتهدئة الحركة ، والالتزام بالأغلب . إلخ . وكل ذلك حيوي ولازم ومحوري في ذاته وفي علاقته بمتطلبات الحالات الأخرى .

فلكى يطرد النمو البشري لأبد من وعاء ، ومحتوى ، ودرجة من التنظيم المستقر ( العادية ) ، ثم لأبد من تحريك وتفاعل ، يحدث عشوائياً في البداية ( جنون ) ، ثم لأبد من حركية وجدلية وتوليف ( إبداع ) وهكذا .

وأهمية هذا المدخل إلى الطبيعة البشرية هو أساسه البيولوجي من جهة ، وإيضاحه للإبداع البشري في ذاته من جهة أخرى ، وذلك قبل ناتجه الرمزي ، ثم قبوله لـ « العادية » أساساً ومُنطلقاً ، دون السجور فيها طوال الوقت ، وأخيراً نظريته النوايية الحركية لمسيرة البشرية المتنامية فرداً ونوعاً .

٧ -

#### مسار التبادل ودوراته :

١ - إن الإنسان في حركته النوايية إنما يعيد تنظيم ذاته تركيباً ( وهي المتمثلة في معظم الوقت في نمط سلوكه ظاهرياً ) بطريقة دورية منتظمة ؛ ويظهر ذلك بشكل واضح في دورات النمو الفردي<sup>(٦٦)</sup> ، كما يتحقق - بما لا يظهر تحديداً ودائماً في السلوك اليومي - في الدورة الليلنهائية من خلال تبادل اليقظة/النوم/الحلم<sup>(٦٧)</sup> ، وتكون محصلته الحيوية هي أساس الإبداع العادي متمثلاً في مرونة الوجود ، وكفاءة الوظائف ، ومواكبة الطبيعة ، ( التي من بعض مظاهرها هارمونية الإيمان ) ، كما أنها أساس تطور النوع على المدى الأبعد ( تطورياً ) .

٢ - إنه لو تم هذا ( الإبداع الذائق في دورات النمو ) وذلك ( الإبداع اليومي في الدورات الليلنهائية المواكبة لنوايية حالات الوعي ) بطريقة مضطربة ، ومناسبة ، وكافية ، فإن الإنسان



يكون من المحال التمييز اليقيني ، أو حتى المرجح ، للمسار الذي سوف تتجه إليه خطوات الحركة . لذلك فإنه يمكن أن يعد الشبه بين انبعاثات البدايات الأولى للعمليات كما لو كان تطابقاً ، بل إن واقع الأمر يكاد ينفي أن ثمة ظاهرتين أصلاً يمكن التمييز بينهما في هذه المراحل الأولى . ومن ثم فليس مطروحاً ابتداءً أن نتحدث - في هذه المرحلة الأولى - عن تشابه أو اختلاف ؛ وتأكيدها للتطابق هنا لا يمتد إلى أي إشارة إلى تشابه في المسار أو في النتائج . وللأسف ، فإن الأبحاث السائدة في هذا المجال إنما تركز على ظاهر سلوك المبدع والمجنون في شخصية كل منهما ، وطباعه وبعض أعراضه ، وقد تناول النتائج نسبة أقل تواتراً . لكن الحديث عن احتمال جدلية بينهما لا بد أن يركز على عملية تطورها قبل سمات أي منهما أو أعراضه أو نتائجها . وهذه الجدلية المحتملة يمكن أن تبدأ في النظر في طبيعتها إذا افترضنا أنه بعد بداية البداية التي أشرنا إليها سابقاً يحدث انقسام حركي يسمح بالتمييز في اتجاهين متضادين . ثم إنه نظراً لقربنا - بعد - من البداية « هكذا » ، فإن توجه كل منهما ودينامياته مع هذا الاقتراب المتلاحم ، إنما يسمح بجدلية ما ، تقل فرصها بداهة كلما تبادى التمييز واختلف المسار ، فالتسعت المسافة ، لتحل محلها علاقات تضاد أخرى . وهنا يجدر بنا أن نميز بين ثلاثة ألفاظ سوف نستعملها في شرح أشكال التضاد المحتملة في العلاقة بين الإبداع والجنون ، وهي الألفاظ الإبعاد ، والنفي ، والتناقض ، ولسوف أحاول أن أحدد الفروق بحسب استعمالها لها هنا ( وربما فيما بعد ) من خلال تحديد نوع العلاقة ، ومدى المسافة ، وتوجه الحركة بين كل طرف من أطراف القضية ، والطرف الآخر .

ففي « الإبعاد » : يكون الضد نافراً عن ضده ، ظاهراً على حسابه ، متجهاً عكسه ، بعيداً عنه .

وفي « النفي » : يكون الضد مُبطلاً لضده ، شالاً لفاعليته (= ماحياً أثره الظاهري ) ، كما تكون المسافة بينهما ثابتة ( مجمدة ) ، ويكون التوجه ( لكل منهما ) دائراً في محله ، وفي اتجاه عكس الآخر ، مع الثبات في الموقع ( أو في أي حركة مكافئة بلا دفع ) .

أما في « التناقض » فيكون النقيض مواجهاً لنقيضه ، ملازماً له ، متداخلاً فيه ، حتى تكاد المسافة تختفي لتتجدد متخلفة باستمرار ، كما يكون التوجه هو « محصلة » المواجهة إلى اتجاه يشملها معا .

وكل هذه العلاقات مطروحة فيما بين الإبداع والجنون .

فعللاقة الإبعاد هي ما نلاحظه في المرحلة الأخيرة من مسار كل منهما ، إذ الإبداع في النهاية هو عكس الجنون إبعاداً ، من حيث إن أحدهما ينسلخ عن الآخر ، فيظهر على حسابه ، متجهاً عكسه ، بعيداً عنه ، فيتمثل أحدهما في الوعي ليظهر الآخر إلى ظلمة العمق . وكان الإبداع هنا إذا ما تغلب فظهر سلوكاً معلناً ، ونتاجاً محدداً ، فإنه يفعل ذلك بإخفاء الجنون في داخل الذات كامناً ، ضاعطاً في الوقت نفسه ، فكلياً زاد تثاره حركة ، زاد الإبداع الظاهر تماسكاً ( والعكس صحيح ، إذا ما ظهر الجنون المقابل لهذا المستوى من الإبداع ، وهو ما لا مجال لتفصيله الآن )<sup>(٧٧)</sup> . ويظل هذا الإبداع ( إبعاداً ) ملحاً ، وظاهراً ، ونشطاً ؛ بقدر ما يظل الجنون كامناً ومهدداً في آن واحد . وهذا النوع من الإبداع يتمثل فيما هو ناتج رمزي تشكيلي ملموس ومسجل ، أكثر مما هو حالة حياتية معيشة . ثم إنه ليس هو المستوى

سابق التنظيم ، وإلا فلم كان البسط الجسيم ؟ فإن قيل إن ثمة عودة « لما سبق » قد تمت ، فلا بد أن يثبت بنظرة أعمق أنها ليست كذلك على نحو تام ، حيث يفقد « العائد » عادة قدراً يزيد أو ينقص من مرونة وجوده ، وحساسية موابكته ، وحركية استمراريته ؛ وهذا كله إذا ما تمادى حتى ظهر سجالياً في السلوك ، كان أقرب إلى ما يسمى في الأمراض النفسية « اضطراب الشخصية » ( وبخاصة النوع النمطي ) - وهو الصورة المبالغية ( المرضية ) من فرط الجمود على نمط شبه عادي بشكل يعوق النموحتما<sup>(٧٩)</sup> .

٧ - أما الاحتمال الثاني ( وهو مع الاحتمال الذي يليه موضوع دراستنا ) فهو أن يتمادى التخلخل والتباعد ، ويتصاعد التنشيط ، والفوران ، حتى تسود الوسائل البدائية ، وتظهر المستويات الأولية ، بما في ذلك غلبة الصور ، والإدغام ، وعجز اللغة ، ومظاهر النكوص ... الخ ؛ وهو ما يسمى الجنون .

٨ - على أن ثمة احتمالاً صعباً قد يتوجه إليه المسار ، وهو أن يستوعب الفرد هذا التخلخل الضاغط أو التنشيط الملح دون الخوف منه ، أو الإسراع إلى كبته ( اضطراب الشخصية ) ، ودون التوقف عنده ، أو الاستسلام لتماديه ( الجنون ) ؛ إذ يتقبله ويحيطه ، ويترجم ما نشط فيه من بدائيات إلى لغة مفاهيمية مرنة وقادرة على استيعابه والتجدد من خلاله في آن واحد . وهو يقوم بذلك بحيث تتخلق الذات منه وتتمدد به ، أو يخرج في شكل ناتج أرقى ، مُشكّل في صورة رمزية خارجية مسجلة ؛ وهذا هو الإبداع ( بفعل فاعل مُبدع مشلول ) .

وقد تعمّدنا أن نعرض هذا التسلسل حتى فيما لا يتعلق بأساسيات موضوع الدراسة ، وذلك للأهمية القصوى التي تترتب على الاقتراب الطولي من نشأة الجنون والإبداع إذا ما أردنا أن نستوعب طبيعة تنوع احتمالات العلاقات فيما بينهما .

فما طبيعة ذلك ؟

- ٨

## تنوع العلاقات بين الجنون والإبداع وأنواع الإبداع المقابل :

لاحظنا فيما تقدم أن العلاقة بين الجنون والإبداع تشير إلى أن ثمة بداية مشتركة ، وموقفاً متحدداً ومضاداً لغلبة « حالة العادية » ، ولاحظنا في الوقت نفسه أن ثمة مساراً مختلفاً ونتاجاً متنوعاً لكل منهما ، مع احتمالات تبادل ، أو تضاد ، بما يحمل كل ذلك من آثار مختلفة على مسيرة النمو ، التي يعد أحد مظاهرها « الإبداع » ، وبعض مضاعفاتها « الجنون » . وكل هذا يحتاج إلى بعض الإيضاح .

فالزعم بأن ثمة شبهة بين الإبداع والجنون ينبغي أن يعاد النظر إليه من خلال تلاحق المراحل التي عرضناها في التسلسل السابق ( فقرة - ٧ - ) ، لنجد أن الشبه يأتي أساساً من أن كلا منهما هو نقيض حالة العادية ، وأن انبعاثات بداية كل منهما هي واحدة من حيث تنشيط المعرفة الأولية ، وإحياء وحدات لغة بدائية سبق كبتهما أو إهمالها ، أو تأجيل التعبير بها أو حفظها ، ناهيك عن تشويبهما ، ودغمها ... إلخ . وفي هذه المرحلة الأولى على وجه التحديد يكاد



فترات السكون (اللا إبداع) ؛ وهو ما يبدو كأنه : السلامة من الجنون (بالجمود) على حساب حركية الإبداع .

أما العلاقة الأهم والأخطر فهي علاقة التناقض كما عرفناها ؛ وهي العلاقة التي تتعلق بعنوان هذا المقال كما اقترح على منذ البداية ، والتي نساءلنا حول إمكانية وجودها أصلا حين عرضنا اتفاقنا مع « أريتي » على أن يكون الإبداع هو الناتج الولا في الجدول بين العمليات الأولية والعمليات الثانوية بعمليات ثالثة تشمل الاثنين معا ، لكننا بعد هذا الاستعراض المتشعب ، نجد أنفسنا وقد تقدمنا خطوة أبعد إلى احتمالية جدل أعلى ، ليس بين المعرفة البدائية والمعرفة المفاهيمية ، بل بين نقيضين يتكونان في اتجاهين مختلفين (أوفي هذه المرحلة ، ينحركان إلى اتجاهين مختلفين) ، وأنه إذا لم تحدث منذ البداية أية تصفية للموقف بالإبداع (الإبداع البديل) أو بالنفي (إبطال/إحباط الإبداع وإحلال اضطراب الشخصية على الجنون) — إذا لم يحدث هذا أو ذاك ، فإن جدلية ما تطرح نفسها في بداية العمليتين أساسا (ثم بعد ذلك بشروط أصعب) ، بمجرد تخلخل الكيان القائم ، وقبل التميز الصريح إلى ما هو إبداع أو جنون (حتى يمكن أن نسمى مرحلة التميز هنا : مشروع إبداع ومشروع جنون) ، ويكون في التقارب والحركة فرصة لجعل التناقض موجها بما يسمح بالتلاحم والتصارع والتناغم واحتمال توجيهها معا إلى ما يجاوزهما ؛ إلى ما هو « الإبداع الفائق » الذي يحتويهما في كل أعلى . ذلك بأن هذا النوع من الإبداع هو الذي يحتوى الجنون في كليته (إذن : دون تميز إلى جنون) ؛ فهو ليس بديلا عن الجنون مثل النوع السابق ، لأنه لا يظهر على حساب جنون كامن متربص ، بل هو يستوعبه ويلتحم به ليتخلق معه إلى ما يجاوزهما . وهو — بذلك — في حركية كلية لا تترك جانباً من الوجود إلا شاركت فيه ، بما في ذلك الوجود الجسدي<sup>(٧٢)</sup> . كذلك تتميز مسيرة هذا النوع برعب خاص قبيل خوض التجربة (إنا سنلقى عليك قولاً ثقيلاً) ، وكذلك تتميز بإثارة حفز مسئول عن فعل تلقيها (فحملها الإنسان) ، وهو إبداع لا يعقبه هدوء تفريغى يعلن التخلص من توتر ما (كما هو الحال في الإبداع البديل) . وكل هذا — بداهة — لا يترك المبدع كما هو بعد إبداعه ، بل تتمدد ذاته من خلاله إلى درجة يختلف هو بها ، كما يختلف — قليلا أو كثيرا — إبداعه التالى . ومثل هذا المبدع غير معرض — بالقدر نفسه — إلى أن تتبادل نوبات إبداعه مع نوبات جنونه ، كما أن فرصة جنونه تتناقص باستمرار ؛ لأن الجنون عنده لم يعد مكبونا بإبداع بديل ، وإنما هو جزء ظاهر متداخل وملتحم في الإبداع نفسه . ثم إن مثل هذا المبدع لا يتميز — عادة — بصفة خاصة من تلك الصفات التي تعلن ما هو اضطراب في الشخصية كما أسلفنا (وهي بعض نتائج علاقة النفي) . وهذا الإبداع هو طفرة نوعية كلية ، أحد مظاهرها الناتج المبدع ، وبقية علاماتها التغير الجذرى في الوجود ؛ وهو ما يصف — مثلا وأساسا — الخبرة التصوفية الحقيقية ، التي لا تحتاج بذاتها إلى ناتج معلن ذاتها .

ويدهى أن إبداعا بهذه الخصائص ليس هو المتواتر ، وأنه حتى إن وجد أحيانا ، فقد يصعب أن يتكرر كثيرا ، ناهيك عن أن يستمر طويلا (هذا في مجال ما هو ناتج رمزي مُشكّل) ، كما أنه قد تتبادل علاقة الجدلية هذه ، المسئولة عن الإبداع الفائق ، مع علاقات

الأقصى من الإبداع ، كما أنه ليس الإبداع المسئول عن تغيير النوع . ويمكن أن نطلق عليه اسم « الإبداع البديل » ، على أساس أنه بديل الجنون إيعادا ، وفي الوقت نفسه هو بديل الإبداع الأقصى (أو الجدلي الذي نسبه من الآن : الفائق) (جدول رقم ٢)<sup>(٧٣)</sup> . وأهميه تحديد هذا النوع البديل المهم برغم قصوره عن الفائق ، هو أن نوضح دوره ، وفي الوقت نفسه أن ننبه إلى خطورة الوقوف عنده ، أو التمادي فيه ، على حساب ما هو أهم وأرقى . فإذا رضىنا أن نتقبله بديلا عن الجنون فهذا مطلب رائع ويدهى ؛ وإذا استلهمناه بعض إرغاصات ورؤى مستقبلية ، فهذا تمهيد معرفى ضرورى ؛ إما إذا حل محل الإبداع الفائق طوال الوقت (بديلا عنه أيضا) ، فأجهض نبض النمو الحيوى ، فرداً فنوعا . فهنا يصبح معطلا بشكل أو بآخر . لكننا لا نستطيع أن نحدد بشكل مطمئن متى يكون بديلا عن الجنون ، ومتى يكون بديلا عن الإبداع الفائق ؛ وهو في الأرجح بديل عن الاثنين معا ، حيث إن الإبداع الفائق يحمل كل إرغاب الجنون وملامح تناثره . ولكى نميز هذا النوع البديل علينا أن نصيف إلى افتقاره إلى نبض الشمول المحتوى للجنون ، أنه إبداع منفصل عن صاحبه بعد إفراغه منه ، حيث إنه بديل — أيضا — عن إبداع ذات المبدع ؛ إذ يوجد (أغلبه) خارجا منه / عنه . لذلك فهو يترك شخصية المبدع دون تغيير جوهرى بعد كل خبرة إبداع ؛ لأن صاحبه — مرة أخرى — قد أحل الخارج ، بما أبدع ، محل ذاته ، ولأنه بإبداعه هذا لا يجادل جنونه ، وإنما يستبعده ؛ إذ يحل محله (محل جنونه) كلاً متظها محكما (جدول رقم ٢) قادرا على تغطية تناثر الجنون التابع في الداخل وقمعه . والمبدع هنا يستعمل لغة مفهومية ضابطة ومنضبطة بطريقة جميلة منسقة ؛ وهو يكاد يرتعب من توقفه عن الإبداع خشية أن يفقد البديل ، حتى يمكن أن يسمى هذا الإبداع أحيانا بالإبداع القهرى : « إما أن تبدع أو تمجن » (اللهم إلا إذا انطفأ بعلاقة أخرى : النفي (انظر بعد) ، أو تطور إلى علاقة أرقى : التناقض فالجدل) . وقد تتبادل خبرة الإبداع البديل هذا مع نوبة جنون عند الشخص نفسه ، ويكون هذا الجنون من النوع البديل عادة ، ما لم تتغير العلاقات . ويظل احتمال التناوب قائما ما ظلت علاقة الإبدال هي العلاقة الغالبة .

أما علاقة النفي : بحسب التعريف السابق فهي علاقة تسوياتية (خُلُوسَطِيَّة) . وهي تعرض نفسها ، أو تفرض نفسها ، في المراحل الوسطى لتطوير العمليتين . وهنا ينجح أى منها ، بل كلاهما ، في أن يبطل مفعول الآخر ، فيتجمد في علاقة ساكنة ، إذ تثبت المسافة بينهما ، وتستدير الحركة في محلها ، كل عكس الآخر ، أو تتجمد بأى بديل مكافئ في أى اتجاه ، فيصبح « البسط » المعلن محالا ولا يظهر ؛ فلا إبداع ، ولا جنون . ويبدو هذا المسار شديد الشبه بما أشرنا إليه عند القول (بالزعم) بالعودة بعد الخلخلة إلى سابق العهد (دون عودة حقيقية) كما ذكرنا . ويكون ناتج هذه التسوية المتجمدة هو احتمال الاكتفاء باستمرار ظاهر ما هو حالة « العادية » ، التي إذا ما بولغ فيها بدت تصنيفا مرضيا على نحو ما أشرنا إليه ، وما يسمى « غط اضطراب الشخصية » ، الذى يعد من بعض صوره الجمود البدني والأيدىولوجى . وهذا الحل بالنفي قد يتبادل مع الحل بالسلب ، ونادرا مع الحل بالتناقض الناقص (انظر بعد) ؛ وهو الذى يفسر بعض شذوذ السمات عند بعض المبدعين ، خصوصا في



النفى والإبدال ، على نحو يجعل ناتج الإبداع ، وصفات المبدع ، تتأرجح في مسارها الطويل بحسب ما يتغير عنده من علاقة الإبداع بالجنون في كل آن ، وكل تجربة ، وكل إبداع . وكما ذكرنا فإن فرصة العلاقة الجدلية - لصعوبتها وخطورتها - إنما تتاح في المراحل الأولى لتمييز العمليتين ، وتقل باستمرار مع تطور المراحل ، وتباعد العمليتين ، واختلاف التوجه ؛ ولكن يظل الاحتمال قائما مهما تضاءلت فرصه ، حتى إن الاتجاه إلى علاج الجنون بالإبداع يمكن أن نتبعه إلى ترجيح إمكانية قلب نوع العلاقة بينهما حتى بعد ظهور الجنون صريحا . على أنه لا ينبغي لنا أن نعتقد أن هذا الحل سهل ، على نحو ما نشر عن العلاج بالشعر مثلا ، أو أن نرادف بين هذه الجدلية الصعبة وتوجيه المرضى لتفريغ بعض توتراتهم من خلال نشاط فني « ما » ؛ لأن المقصود هنا هو محاولة تحويل العلاقة الأساسية بين الحالتين ، إذا ما أريد تغيير المسار حقا بما يخلق من بعض الجنون ما هو « ضده/به/ » معه . وهذا شيء مازال يقع في دائرة الأمل ( انظر بعد ) ، لأنه علينا في هذه الحالة أن نحاول أن نتراجع بالتأثر السائد المتماهى إلى مرحلة أسبق ، هي أقرب إلى مشروع الإبداع القريب من مشروع الجنون ، فنوفر فرصة أرحب لتنشيط جدلية حقيقية تستوعب الجنون ، فيكون الشفاء ليس باختفاء الجنون ، وإنما باحتوائه ، على نحو يشمل وقاية حقيقية مهما كانت نسبية ، إلا أنها نوعية . وكان هذا الإبداع الفائق إذ يتداخل مع الجنون إنما يستولى في الحقيقية على جزء منه ، بحيث لا يعود قادرا على الانفصال عنه بعد أن ذاب في كلية جديدة حقا . وهذا ما يجعلنا نتيقن بعض ملامح الجنون من خلال ما هو إبداع فائق ، وإن كانت هذه الملامح لا تظهر أبدا كما هي ، بل تبدو مخورة ونابضة في جوف كلية الفعل/الناتج الإبداعي ، بحيث يكون من المحال تمييزها منفردة بوصفها جنونا ، كما يكون من المحال في الوقت نفسه إغفالها بوصفها مجرد ترجمة من لغة معرفية بدائية إلى لغة مفاهيمية محكمة ؛ إذ لا بد أن يتداخل تيارا المستويين المعرفين تداخلا محكما ، يرتقى بهما معا . وأخيرا فإن هذا الإبداع الفائق هو فعل في ذاته ، وليس ترجمة لفعل أو وعد بفعل ، أو حفزا على القيام بفعل ؛ لأنه تغير حيوي ( بيولوجي ) جارٍ ، أحد وجوهه - فحسب - هو الناتج الإبداعي المعلن .

ونظرا لشدة تكثيف هذا النوع ، وخطورة مساره ، فإنه ينبغي أن نفتتح بأنه نوع نادر حتما ، وأنه مواكب بدرجة ما لنوع المجتمع الذي يسمح به/يفرضه وحيويته . لذلك لا ينبغي أن نبالغ في أن نجعله مطلبيا في ذاته ، في ظروف لا تسمح بإفرازه ، كما لا ينبغي أن يجب ما سواه ( الإبداع البديل مثلا ) ؛ فمسيرة الإنسان تحتاج إلى كل التوافيق والتباديل الممكنة طوال الوقت . ثم إن جرعة متوازنة من هذا الإبداع الفائق ، دقيقة ومتوارية ، هي جارية أبدا بعيدا عن بؤرة الوعي ، وهي دائمة المعاودة مادامت الحياة ، وهي المسئلة في الواقع عن النمو والتطور النوعي على المدى الطويل بشكل ما . ولا أعنى بذلك أن نطمئن لهذه الجرعة أو نرضى بغياب هذا الإبداع عن مسئولية الوعي الظاهر ، ولكنني أنه إلى ضرورة عدم المغالاة في الإلحاح على تميزه وتفوقه ؛ لأن ذلك قد يعرضنا لمخاطر تسرع تنتج عنه صور مختلطة من هذا النوع ، ومشوهة لطبيعته ؛ إذ إن هناك إبداعا آخر قد نلاحظ بين ثناياه مستويين معرفيين أيضا ، حتى ليخيل إلينا - من بعيد - أننا أمام إبداع فائق ، غير أن هذا الخلط هو خلط نافر ،

على أن ثمة شيئا آخر قد لا يحتاج إلا إلى مجرد إطلالة محذرة عابرة ، لاحتمال اختلاطه عند العامة لأول وهلة بالإبداع الفائق والإبداع الناقص ، وهو ذلك « الشيء » الذي ينتج من تصنع تنشيط وسائل معرفية أولية بدائية ( دون تنشيط حقيقي ، أو مقاومة .. إلخ ) ، فيقحم المزيف ما زيفه إقصاء وسط المستوى المفاهيمي ، حتى تضطرب المفاهيم وتشوه بلا إضافة ولا إبداع ، على نحو يستحق أن نقترح له اسما هو « الإبداع الزائف » ( ولا بد أن أعتذر لمجرد ذكره ، لكن الخلط شاع حتى وجب التنويه ) .

المقابل المرضى أو العلاجي لبعض أنواع مستويات الإبداع والصحة وجذور النمو .

يبدو أن مسألة العلاقة بين الجنون والإبداع ( أقصى المرض وأقصى الصحة ) كانت تشغلني منذ غامرت بمواكبة مرضى في توجيههم ، واحتجاجهم ، وعنادهم ، وتحديهم ، وإخفاقهم ، الذي حسبته ( حتى الإخفاق ) نوعا من الإبداع<sup>(٧٣)</sup> . وقد ازدادت هذه المسألة إلحاحا حتى سجلت هذه المواكبة شعرا ، ثم حين حاولت - شخصيا - ممارسة بعض تجارب الإبداع ، حتى وصلت إلى هذه الدراسة ، فقابلت في الأساس بين الإبداع الفائق في ناحية والفصام على الجانب الآخر ، كما أشرت في الهامش (٧٠) إلى الجنون البديل في مقابل الإبداع البديل . وبمراجعة محاولاتي السابقة وجدت أن إثبات هذه المراحل والمقابلات هنا هو تحديد تاريخي قد يفيد في المستقبل في تحديد المقارنات الممكنة بما يسمح باستكشاف علاقات جدلية مرحلية على كل مستوى يقابل مرحلة بذاتها . وقد يؤدي تحديد المدخل إلى أي دراسة ، وتحديد مستوى التدهور والتطور المتقابلين - قد يؤدي ذلك إلى الإسهام في تنقية النتائج المتداخلة ، والتقليل من التعميم الخجل ، كما قد يساعد في تفسير النتائج المتعارضة للأبحاث المختلفة ، حتى لا يطلق الحديث على علته - هكذا - في المقارنة بين « إبداع » ( أي



إبداع ( و « جنون » ( كل جنون ) ، وكان الإبداع واحد ، والجنون كذلك . وسوف أكتفى بعرض هذه المقابلات في صورة مختصرة ( جدول رقم ٣ ) ، نظراً لأن أي استطراد في تفصيلها هو خارج عن نطاق هذه الدراسة .

٩ -

#### مآزق وتطبيقات :

بالرغم من أنني أعيش هذه الدراسة بما هي فعل يومي منذ سنين عدداً ، فإنني أعلن أن واجهت صعوبات شخصية متجددة وأنا أحاول تسجيل بعض معالمها ، كما حاولت اقتحام مناطق كنت أحسب أنني قد اعتدت ارتيادها ، إلا أنها بدت لي جديدة ووعرة وواحدة في آن واحد . وقد تصورت وأملت أن يشاركني القاريء مثل ذلك وغيره ، فقدّرت أن أسجل في نهاية هذه الدراسة بعض ما أعده مآزق تتطلب موقفاً بقدر ما تلقيه في وجوهنا من تحديات ، ثم أردف ذلك ببعض الإشارات الراجعة بتطبيقات محتملة ، علّها تخفف عنا ما يمكن أن نخففه لتواصل المحاولة .

٩ - ١

١ - وأول هذه المآزق المتجددة هو مواجهتها بضرورة مراجعة المنهج الذي نتناول به قضايا الإبداع ، والجنون ، والعلاقة بينهما - تلك العلاقة التي رأينا أنها تحدد وتتحدد في أول انبعاثات العملية المشتركة ؛ وهي مرحلة كما ذكرنا بعيدة عن التناول المباشر ، حتى لصاحبها ، كما أن الوحدة الزمنية التي تحدث خلالها هي أقصر من أن تكون في متناول الدراسة أصلاً ، كما أنها - أخيراً - من المحال إعادتها للتحقق منها ؛ فلا الملاحظة مفيدة ، ولا الذاكرة ( فالاستبطان ) مسعفة ، ولا الألفاظ الشارحة متنوعة أو كافية ( حيث إننا نتحرك في منطقة الخبرة المعرفية المذغمة الضبابية أساساً ) . ثم إن الباحث من خارج عملية الإبداع ذاتها ، اللهم إلا بإبداع مواز ، لا سبيل له إلى هذه المنطقة أصلاً ، مهما صدق واجتهد ، اللهم إلا فضله في إضافة إشارات دقيقة على هامش المسألة . ولا يغني في حل هذا التحدي أن تتجه الدراسات إلى الاهتمام بالمسودات ( برغم أنها خطوة في الاتجاه الصحيح ) ؛ لأن المسودة مرحلة لاحقة بشكل أو بآخر ، إذ تقع خارج المنطقة الضبابية التي نبدأ منها محاولة تحسس حركية المسارين . وأخيراً فإن التذرع بما يسمى المنهج الفينومينولوجي - كما تعودت أن أفعل - هو تحصيل حاصل ، لا يُظْمِنُ في ذاته ؛ لأن هذا المنهج هو عملية إبداعية قائمة بذاتها ، على نحو لا يفيد كثيراً في ادعاء أنه منهج علمي بالمعنى الشائع مؤخراً لما هو علم .

٢ - أما المآزق الثاني فهو ما تنبّهنا إليه هذه الدراسة - فيما يتعلق بالجنون والإبداع - مما ترتب على اكتساب الإنسان لما هو وعي بالمسيرة ، ثم ما ترتب على امتلاكه قدرات التدخل المُدبّر ، الذي جعل يتباعد قليلاً أو كثيراً عن مواكبة قوانين التطور الطبيعية ( وهو ما لم نكتشفه بالقدر الكافي بعد ، وفي طريقه تتحرك هذه الدراسة ) . ومن أمثلة ذلك - غير ما ذكرنا في البداية من خطر تغليب قيمة الحياة الكمية - أننا رحنا نعلي من قيمة ناتج الإبداع على حساب قيمة

الإبداع ذاته . وقد عرضنا في هذه الدراسة ( ومن قبل في دراستنا عن الإيقاع الحيوي ) مدخلا للنظر في « الإبداع اليومي للإنسان العادي » ؛ فلعلنا نتبّه من خلال ذلك ( التفرقة بين عملية الإبداع وناتجه ) إلى أننا في معظم الدراسات الشائعة لا نقارن في الأغلب بين حالة الجنون وحالة الإبداع ( بالتحديد الذي أوضحناه لكلمة « حالة » ) ، وإنما نحن نقارن - في الأغلب - بين ناتج الإبداع التشكيلي الرمزي وظاهرة الجنون المرضية « القائمة » ، وأحياناً ما نقارن بين صفات كل من المجنون والمبدع وقدراتهما ، حالة كونها بعيداً عن حركية العمليتين أساس التفاعل والمقارنة . ولعل ذلك - أيضاً - هو المسئول جزئياً عن اختلاط نتائج الأبحاث في هذه المسألة وتداخلها وتعارضها ؛ فالانتباه إلى أن الإبداع هو عملية ، وحالة ، وناتج أحياناً ، وأن الجنون هو عملية وحالة ، مع ندرة ناتجه خارج ما يلحق بذات المجنون وسلوكه ، لابد أن يلزمنا بتحديد مستويات المقارنة ابتداءً حتى لا يختلط الأمر .

٣ - ثم نواجه بعد ذلك ما يفرضه علينا انتباهنا إلى حتمية الحركة ، ومن ثم حتمية الجنون . أو بتعبير أكثر لطفاً ، وأقل دقة ، حتمية اختراق الجنون ، فإذا قبلنا أنه لكي يكون الإبداع إبداعاً حقيقياً لابد أن تكون ثمة غاطرة بالتفكك ( بلا ضمان مسبق ) ، وهذا ما أشرنا إليه بوصفه جنونا ، وإذا كان هذا التفكك لا يحدث في أمان نسبي إلا في جوف نشاط الحلم ، وإذا كان هذا غير كاف في بعض الحالات ، فعلينا أن نعيد النظر في موقفنا مما هو تفكك = جنون ، لا لتبرير استمراره إلى ما يهدّد به ، وإنما لتحمل مسئولية اختراقه بما يتصاعد بمسيرة النمو ، كما أسلفنا .

٤ - وإذا كان أغلب الإبداع هو من نوع « الإبداع البديل » ، ومن ثم فهو ليس بالضرورة اختراقاً للجنون وجدلاً معه ، بل هو إبعاد له وحلول محله ، فإن علينا أن نخفف قليلاً أو كثيراً من الاحتفاء به ، خشية أن يوردنا التمداد في ذلك إلى إغفال الإبداع العادي ( اليومي للشخص العادي بلا ناتج منفصل عنه ) من جهة ، ونجنب الإبداع الفائق ، من جهة أخرى . ولا أنصح في ذلك بداهة بالإقلال من شأن هذا الإبداع البديل ، أو الخوف من إعاقته لخطى التطور<sup>(٧٤)</sup> ، فهو تنسيق أصيل ، ورؤية مستطلعة ، وجمال مضاف ، فضلاً عن أنه أفضل من بديله : الجنون ( المقابل ) على الأقل .

٥ - ولو أننا قبلنا أنه لكي يكون إبداع فائق فلا مفر من اختراق الجنون ، لواجهنا مسئولية ضرورة تهيئة الظروف المناسبة - دينياً وسياسياً واجتماعياً وتربوياً - التي توفر جرعة بالغة الدقة من السماح والضبط ، بما يواكب المسيرة ، ومرونة النبضة ، ورحابة الاستيعاب . وبألفاظ أخرى ننهي هذه الفقرة بأنه : لما كان الإبداع حتماً ، ومواجهة الجنون من خلاله ضرورة خطيرة ، والعدول عنه جهوداً ، وإجهاضه تشويهاً ، واستمرار معاودته - هكذا - معاناة لا يقدر عليها واحد وحده ، كان لزاماً علينا أن نحيط المسيرة بما يوفر ترجيح الناتج الإيجابي للجذلية الجارية ؛ ومن ذلك : مساحة الحركة ، وضمان المرونة ، وضبط التوقيت ، والإبداع المواقب ، والتخاطب المتعدد القنوات ، وتناسق المعلومات مع حرية الحركة . . . إلى غير ذلك مما لا مجال لتفصيله هنا . على أنه يجدر بنا في هذه المنطقة أن نعيد النظر في



الإرهاب هذه قد تنتقل إلى مجتمع المبدعين ( إن صح التعبير بحسب الشائع عن الإبداع ، وليس بالتعريف الأشمل حيث كل إنسان مبدع حتماً ) ، على نحو قد يقلل من فرص التقدم المغامر إلى الإبداع الفائق اختراقاً للجنون ( سىء السمعة وواجب الإبادة الفورية !! ) . ومن ثم فقد يقتصر الأمر على الرضا بما أسمىناه الإبداع البديل ، الذى نتوقع أن يزداد تسليحاً كلما زادت جرعة الخوف من بديله إرهاباً ، وقد يستسهل الأمر بإخراج ما أسمىناه بالإبداع الناقص خوفاً من إكمال المسيرة اختراقاً للجنون ، سعياً إلى الإبداع الفائق كما يكون . فالممارسة الطبية النفسية من هذا المنطلق لا يقتصر تأثيرها على المجال الطبي فحسب ، بل قد يمتد - كما أوضحنا - إلى التأثير على حركية الإبداع وتوجهاته جميعاً .

عل أن إعادة النظر في المسألة الطبية النفسية لا ينبغي أن يقتصر على تأكيد ضرورة تمييز البدايات تشخيصاً ، ولا على التنبيه على منع الإغارة العلاجية المرتعدة الساحقة في آن واحد ، بل ينبغي أن يمتد إلى تغيير الموقف التنظيري العلمى ، ومن ثم تغيير إعداد المعالج ، نظراً لتغيير مفهوم العلاج ، ومساره ، ومسؤوليته . ذلك بأنه إن كان ثمة جدلية ممكنة بين ما هو جنون وما هو إبداع ، حتى بعد أن يتجه المسار على نحو متزايد إلى ما هو جنون ، فإن واجب المعالج هو أن يسعى لتهيئة الفرصة لاستعادة تنشيط هذه الجدلية بمواكبة المريض في إيقاع إبداعى مواز<sup>(٧٩)</sup> ، في إطار الضبط الدورى للإيقاع الحيوى ، على نحو يسمح باستعادة الجدلية في اتجاه بنائى<sup>(٨٠)</sup> ، وكأنا نتحدث عن جدل مركب آخر بين الجنون ممثلاً في شخص المريض ( الذى يحمل بذور الإبداع وجذوره ) ، والإبداع ممثلاً في رحابة المعالج ومرونته وجدليته الموازية لأكثر من مستوى معرفى ووجودى في الوقت نفسه ( ذلك الإبداع المواكب الذى يحتوى جنون المعالج والمريض معا ) . ومن خلال هذا التركيب الحركى الجذلى المتعدد الأطراف ، يتقل الجدل بالتدريج إلى داخل المريض بعد رد المسار إلى بداياته ، لتبدأ جدلية أقل تعقيداً بين جنون المريض وإبداعه ذاته ( وهو ما أشرنا إليه سابقاً ) ، وذلك في وسط مرن يسمح بمساحة للحركة وحوار متصل على أكثر من مستوى مع أكثر من معالج . فإذا نجح هذا كله ، أو بعضه ، تغير التركيب إلى ما يغير من طبيعة توجه المسار ، حتى لو انتكس المريض ، حيث تكون المناعة هنا نتيجة لتغير كیفى في علاقات المستويات وتوجهها ( ولا مجال لتفصيل هذا هنا ) . وقد أطلت في هذه الفقرة برغم ظاهر التخصص ، إلا أنى تصورت أنه ، بالقياس ، يمكن أن يقوم النقد الأدبى ببعض هذا الدور بشكل أو بآخر ( وهذا لا مجال لتفصيله هنا الآن ) .

## ( ٢ ) في تطور اللغة :

« اللغة ( هى ) جُماع تاريخ البشرية »<sup>(٨١)</sup> ، وهى « .. ليست إضافة لاحقة تلصق بظاهر الوجود البشرى الفردى والجماعى ، بل هى الوجود البشرى فى أرقى مراتب تعقده » . « ... واللغة .. هى ذلك الكيان البيولوجى الراشح المرن / المفتوح : معا ، وبالتالى فهى دائمة التشكل والتشكيل ، وليس الكلام إلا بعض ظاهرها فى سلوك رمزى منطوق / أو مكتوب » . « عل أن الكلام وهو يؤدى بعض وظائفه للتواصل والاقتصاد يعود فيؤثر ارتجاعاً على الكيان اللغوى ذاته ، أى على تنظيم وجودنا وقاعليته »<sup>(٨٢)</sup> . ومن ثم فإن اللغة

الاتجاه السائد لما يسمى « تنمية قدرات الإبداع » . ذلك بأن مثل هذا الاتجاه يصور للإبداع قدرات متميزة كأنها تقع في بعض جوانب الحياة العقلية لبعض الناس ، والأولى بنا من خلال ما قدمنا أن نتجه إلى « السماح بحركية الإبداع » ؛ وهو الأمر الوارد عند كل شخص بطبيعة تركيبه الحيوى . وبالأفاظ أخرى فإن المسألة ليست قدرات تزيد أو تنقص ، وإنما هى حركية جدلية حتمية تتوجّه ، أو تتجهّض أو تنكّر<sup>(٧٥)</sup> .

٩ - ٢

## تطبيقات واعدة :

ثم نتقل أخيراً إلى ما يمكن أن تعد به هذه الدراسة في مجالات محددة ، كأثلة متواضعة ، عملية ومباشرة ، نختار من بينها ما يتعلق بمشكلة التشخيص والعلاج في الطب النفسى بالنسبة للجنون بخاصة ، ومشكلة تطور اللغة ، والموقف من الحداثة في الشعر ، ثم من الإبداع الذاتى في خبرات التصوف .

## ( ١ ) في التشخيص الطبى وعلاج الجنون :

يخطئ من يحسب أن مشكلة التشخيص ( والعلاج ) في مجال الطب النفسى هى مشكلة مهنية أو علمية متخصصة على نحو تام ؛ إذ هى قبل ذلك واجهة دالة على مرحلة تطور مجتمع بذاته في حقبة زمنية بعينها ؛ فليس الجنون ( عل الأقل بما قدمت هذه الدراسة ) مرضاً يصيب الإنسان من خارجه ( إلا في بعض أنواعه بعيداً عما عرضنا هنا<sup>(٧٦)</sup> ) ، وإنما هو حالة حتمية ، كامنة في الداخل ، جاهزة للتنشيط ، ضرورية - بما هى مرحلة - للمسيرة . فإذا تقدم فرع تخصص ( علمى ) يعلن أن له الكلمة التخصصية ( العلمية ! ) في هذا الأمر ، فصور لنا - وربما فرض علينا - مفهومًا سكونياً مغترباً لما هو جنون ، فإن ذلك قد يعنى ضمناً أنه ممثل غير معلن لنوع الحياة الكمية الخطرة التى انسقنا إليها ، والتى بدأنا هذه الدراسة بالتحذير من التصادى في الرضوخ لها . ولو أننا واصلنا « الإعلام » عن الجنون - بكل صوره - بأنه مرض ، وخطر ، وتدهور في كل حال ، لبدا أنه من الواجب على كل من يهيم الأمر ، وأولهم المختصون بذلك من الأطباء ، المبادرة بالإغارة عليه ، والتخلص منه بكل صوره ، وفورا ، وباستمرار ( وهذا هو ما يجرى حالياً في أغلب الممارسات الطبية النفسية في طول العالم وعرضه ، تحت مزاعم كيميائية وتنظير دوائى بغير حدود )<sup>(٧٧)</sup> . ولابد أن نستنتج أن هذه الإغارة سوف تأخذ في طريقها كل « البدايات » ، بزعم العلاج السريع والفورى ، أعنى كل بدايات حركية الإنسان على طريق تطوره ، بما في ذلك - كما أشرنا منذ قليل - بدايات الإبداع . وقد تنبهت ونهت لهذا الخطر منذ البداية ، حتى في مرحلة تفكيرى الأكثر سكوناً ، حيث أكدت « أن الضيقة بين ( أزمة التطور ) والمرض الذى يقتصر على الهزيمة أمام قوى التدهور خليفة بأن توجه العلاج توجيهاً أساسياً منذ البداية »<sup>(٧٨)</sup> . عل أن هذا الخطر ( السحق المبكر والشامل ) لا يقتصر على من يتصادف أن يقع في أيدي المعالجين المتحمسين الوصاة ، بل إن إشاعة الخوف من الجنون بكل صوره ومراحله ، لابد أن تنتقل إلى الشارع ، إلى الرجل العام ، فيصبح الخوف من الجنون مبرراً للخوف من الاختلاف أياً كان ، بما في ذلك الخوف من الإبداع ، بل إن موجة



معرضة للجُمود والتشويه بدرجة تلزمننا بغاية الحذر ونحن نستسلم لثباتها ، أو نعمل من ضرورة تقديسها كسما هي . « فالبوعى المنحاز أو المزيف ؛ لا ينتج إلا عن لغة منحازة بحكم طبيعتها » (٨٣) .

من هذا المنطلق ، وبعد هذه المقدمة ، نستطيع أن نتصور التحدى الملقى علينا في مسألة تطور اللغة بالقياس إلى ما قدمناه في هذا الفرض ( هنا ) ؛ فاختراق وصاية اللغة ورسوخها حتم تفرضه ضرورة التطور وحركة الإبداع ، لكن هذا الاختراق - مثل كل اختراق - مخوف حتماً بتهديد الجنون ( كما أوردنا ) ؛ فثمة جدل لابد أن يفرض نفسه حلاً لهذا التحدى الصريح ، وهو الجدل بين الظاهرة الوجودية الأعمق إذ تنفجر في علاقات وتركيبات جديدة قديمة متجددة ، والتركيب اللغوى السابق لها مباشرة ، والعاجز عن استيعابها استيعاباً تاماً . والصيغة المطروحة لاختراق هذا المأزق بهذه الجدلية : هي التي يقال لها « الشعر » ، حيث « .. يلزم الشعر ، فينشأ ، حين ترفض الظاهرة أن تظل كامنة في ما ليس لفظاً متاحاً للتواصل ، وفي نفس الوقت حين ترفض أن تحشر نفسها في تركيب لغوى جاهز ( مسبق الإعداد ) . فالشعر هو عملية إعادة تخليق للكيان اللغوى في محاولة الوصول إلى الخبرة الوجودية المنبثقة » (٨٤) . وهذا النوع من الشعر الذى سبق أن أطلقت عليه صفات مختلفة ( فعل الشعر ، الشعر ، الشعر ، أقصى الشعر .. الخ ) هو الممثل الأول لنوع الإبداع الفائق كما ورد في هذه الدراسة - ذلك الإبداع الذى يزدى إخطافه إلى التدهور إلى ما هو جنون ( ما استمرت الحركية : تحليلية في عكس الاتجاه ) ، حيث تسقط اللغة القديمة ( المفاهيمية ) إذ تعجز عن الترابط وعن تأدية وظيفتها ، كما تجهض اللغة الجديدة وتحلل ، فلا يتبقى من هذا وذاك إلا ما يسمى « سُلطة » الكلمات Word Salad (٨٥) ، أو رطان صون بلا دلالة وهو ما يسمى أحياناً « جَذْلَغَة » Neologis (٨٦) ، كما قد تصاب المسيرة بالإجهاض أيضاً إذا ما أغار عليها ما أسميناه هنا بالإبداع الناقص ، الذى ظهر كثيراً في بعض أشكال الشعر التى تسربت تحت عنوان الحدائث .

وتطبيق القياس في مجال تطور اللغة ينهنا - إنشاءً ونقداً - أن نهىء مساحة الحركة ، ودفع التنشيط ، ومرونة التلقى لحركية تطور اللغة ؛ ذلك لأن ثمة حتمية تفرض علينا ضرورة اختراق الثبات ( اللغوى ) بهدف خلخلة تزييف الوعى الساكن . وهذا يشمل حتماً مغامرة اختراق الجنون بما يهدد بتفكك الكيان اللغوى وغلبة الرطانة ، كما يشمل احتمال نجاح الجدلية العملية العميقة بما تحققه من إثراء للغة وللكيان البشرى بما هو فعل الإبداع الفائق في صورة الشعر المجدد للغة ( الشعر - الشعر ، الشعر الفعل .. إلخ ) .

ويمرنا هذا الحديث إلى مجال التطبيق التالى :

### ( ٣ ) الحدائث في الشعر : ( دور النقد ) .

يمثل أقصى الشعر ( الشعر - الشعر = فعل الشعر .. إلخ ) إبداعاً فائقاً بما هو ناتج حقيقى لجدلية نابضة بين الإبداع والجنون . وأغلب ما دون ذلك من مستويات الشعر الأخرى يمكن أن يدرج في عداد الإبداع البديل ، كما أن بعض ما تسرب إلى الشعر الحديث يمكن أن يفرز إلى ما هو إبداع ناقص ؛ ( أو حتى إبداع زائف ) . وأكتفى هنا - بعد ما ذكرناه في تطور اللغة - بأن أوجز مانهيت إليه من ضرورة

التفرقة بين شعر وشعر ، بما يقابل ما هو إبداع فائق وإبداع ناقص ؛ فالإبداع الناقص في الشعر ، حتى ولو سمي حدائث (١) هو الذى يعجز صاحبه عن أن يفرق بين التناثر العشوائى ( الجنون ) والتعجز الانتقائى ( الإبداع ) ، وقد تهرب منه وحدة القصيدة لحساب الاستغراق في قوة نبضة على حدة (٨٧) ، وقد يستسلم الشاعر لدفعات لا شعورية دون إنضاجها في بوتقة المعرفة المفاهيمية ، فضلاً عن خلطه بين ما هو « جَذْلَغَة » ، وما هو تشكيل لغوى جديد . وليس التطبيق المقترح في هذا المجال مقصوداً على اكتساب أدوات دقيقة للتمييز بين هذا وذاك ، وإنما قد يقوم النقد الإبداعى بحسن التلقى - وليس مجرد الفرز والحكم - لدرجة أن يرفض الإبداع الزائف ، ويحتضن الإبداع الناقص مواكباً حتى ليكاد يعيد تخليقه ، ليس نيابة عن منشئه ، وإنما حواراً معه ( انظر القياس في الممارسة العلاجية ) (٨٨) ، وأخيراً فإنه بإبداعه الموازى للإبداع الفائق - قراءة خلاقة - إنما يكسر وحدة هذا المبدع المتميز بما يطعمته إلى إمكانية استمرار خوض مغامرات الجنون .

### ( ٤ ) الإبداع الذاتى في خبرة التصوف :

وأخيراً ، فلعل خبرة التصوف ( الحقيقى ) هي أشد التجارب تمثيلاً للإبداع الذاتى دون الحاجة إلى إعلان ناتج إبداعى مُلفظن . ومن ثم فهي أولى أنواع الإبداع بالمقارنة بالجنون ؛ لأنها - فرضاً نظرياً - تسمح بمقارنة حالة بحالة ، وليس حالة بناتج تشكيل خارجي . ولكن يبدو أن هذا محال أصلاً وواقعاً ، إذ إن هذه الخبرة بعيدة عن متناول الدراسة جملة وتفصيلاً ؛ فهي صامتة بطبيعتها ، مغلقة بشروطها ، وهى تنتقص حتماً بمجرد أن تخرج عن صمتها . فحين يتكلم المتصوفون ( حتى النفرى أو ابن عربى ) يصبح كلامهم خليطاً من الأدب والشعر ومؤشرات الخبرة الخاصة الغامضة ، على نحو يقربنا من ناتج الإبداع ، وليس من حالة الإبداع الصوفى التى ندعى أنها الجدلية الوحيدة المتكاملة بين الجنون والإبداع . وأنا لا أعرف مخرجاً منهجياً من هذا المأزق ، ومع ذلك فقد أثبت هذا المجال الصعب فيما يتعلق بالتطبيقات ، تنبيهاً لما نحن أحوج إليه للمقارنة بما نعجز عن الاقتراب منه بأدواتنا الحالية .

وبعد ، فبدىي أننا لم نورد هنا كل التطبيقات المحتملة لهذا الفرض ، ولا المجالات المنتظرة لإعادة النظر ؛ فثمة إمكانية لمزيد من الاهتمام بعينات الكتابة والتشكيل الفجة لحالات الجنون الصريح ، وللتركيز على التسجيل بكل وسائل التسجيل الحديثة لبدائيات الجنون على وجه الخصوص ( إن أمكن ذلك ) ، وبدائيات الإبداع ( مع استحالة ذلك ، اللهم إلا في حالات التناوب عند المبدع الواحد بين هذا وذاك ، وبطريقة غير واضحة لي تماماً ، إلا أن التكنولوجيا الأحدث قد تعدت بما يؤمل ) . كما أنه من الممكن إعادة مراجعة الدراسات الأقدم للمقارنة بين المجالين ( الإبداع - الجنون ) من خلال إعادة قراءة العينات السابق جمعها والاستشهاد بها من خلال وضع فروض جديدة .

ولا مجال هنا حتى لمجرد الإشارة إلى مجالات أعم وأخطر في التربية والسياسة ، لا يمكن فصلها عن دراستنا هذه ؛ إذ إن دوائر السماح والمرونة فالجدلية إنما تمتد من بؤرة الإبداع الفردى إلى كل مجالات الوجود الجماعى فالكونى دون استثناء .



## جدول ( ١ )

حالة العادية	حالة الجنون	حالة الإبداع
الوعي	واحد، ظاهر، عائد على المستوى نفسه، محدد الاستجابة غالباً (المستويات الأخرى كامنّة)	تختلف، متمدد، متداخل، متماوج، مذبذب. ضام، محيط، مُحاط به بوعي يتكوّن.
الإرادة	ظاهرة، ضيقة المجال، محددة الفاعلية، زاعمة بالحرية، بقدر أكبر من حقيقتها.	خفية، فاعلة، متمددة، محصلتها مشلولة واقمياً. إلى قرار معلن مسبقاً، متمددة في تكامل.
التوجه	خطي، أوداليسري، بطسي، مغلق عادة.	نكوصي، تفككي، منحجب. جديلي، ولافي، متصاعد.
التركيب	أحادي المستوى الظاهري، ضابط - سلوكيا - لما دونه وما سواه (أو يحسب أنه كذلك).	متعدد المستويات النشطة، في تباين ظاهري، حيث يدور التباين حول محور مركزي. يتخلق في الوقت نفسه: يجذب ويحتوي.
طبيعة المعرفة	تحصيلية، مفاهيمية، منطقية، حسابية، كمية.	كشفية متعددة المستويات، متعددة الأدوات، متمددة المداخل، متضاربة، جدلية.
الكشف	محكوم بالتحقق المُثبت، والحسابات المنطقية.	يقيني، لبحظي، يقيني، سرعان ما يتطلى.
وحدات المعارف (المعلومات)	ساكنة: في المنبسط، رمزية، مفاهيمية، تجريديّة، ذات اتجاه - سائد واحد.	مُشارّة من كل صوب وحذب، متداخلة، نافذة. متمددة التوجه، متصاعدة لدرجة ظاهرة الضحالة أحياناً.
اللغة	أداة مفاهيمية يستعمل وجه ظاهرها (الكلام مثلاً) لما يمدّها، تكيفية، اقتصادية، رمزية.	مفككة إلى مفرداتها وما دون ذلك، عاجزة عن وظيفتها التكميلية، ضاغطة بحركة استقلالها عن كلية التركيب، كأنها تركيب سواز ومفكك في آن واحد.
الكلمة	مفردة من المفردات، رمزية في سياق خطي.	مستقلة ومتفصلة عن سياقها، عابثة (في ذاتها) عائمة، عاجزة، تحاول الإمساك بالموقف لغوي، تفعل... بلافاعلية، قصيرة النفس لغويّة الفاتية.
الأخر	أداة - رئيسية، تكيفية، في علاقة صفقاتية محددة.	مستند - تليد مُرعب، مطّرد، أومصّلد شلل مُباعد، حتى يكاد يُلقَى تماماً.
الصورة	بامتنة، إذا ظهرت أصلاً، أو يحسب عليها رمز جاهز.	بصرية (حسية عموماً) قائمة بنفسها، خالقة لدلالات جديدة، ملتزمة بالوجود الكلي والحياة المفاهيمية القائمة فالتجدة.

حالة « العادية »	حالة الجنون	حالة الإبداع
غير ظاهر في وعى المصحو، مكبوت، متظر، فاعليته غير مباشرة وغير محددة .	قد يمل في وعى المصحو، مع المعجز عن الظهور في السلوك الخارجى إلا مُمبقا، مشوشا، منالسا غلخلا .	نشط في وعى إلى استكمال المستوى المفاهيمى للحصول على مشروعية الحضور في السلوك الظاهرى، محور في تكامل تعبيرى في النهاية .
تسمى، مسلسل، غطى متظم .	منفصل (عن الكلية/عن الذات/عن السواقع) متجند، مكان (حيث لا مكان) دائرى، مُعاد .	محتوى في محيط الوعى، مرتع لحركة القصدية والتكيف، متحرك في إطار الذات الممتدة، وليس بُدا خارجا عنها .
ظاهريّة، تشير إلى إطار خلقى دون محتواه .	مفقودة أو مهزوزة، أو ذائبة في كل مجهول بلا معالم .	حاضرة ضامة مجاوزة في اطراد مفتوح .
معدّة بظواهر السلوك وصورة الذات البسادية للشخص أو للأعزىين أو لها معا .	باهتة، أو منقطعة، أو متغيرة أو مخفية .	مرنة، مسائية، تتخلق متنامية من الداخل والخارج معا .
موجودة ما تعلقت بهدف ظاهر .	قصيرة، لاهية، متدفقة في تقطع دائرى أو عشوائى .	متواصلة، متنامية، مجاوزة للفرد، مفتوحة النهاية .

مركز تحقيق تكاميل علوم إسلامي



جدول ( ٢ )

الإبداع الفائق	الإبداع البديل	الإبداع الناقص (المجهض)	الإبداع المبطل (اللا إبداع) ( = المحيط = المجهض )
العلاقة بالجنون	في علاقة جدلية حركية تقيضية مواجهة ومحتوية .	سلب للجنون وعكسه .	خلط تنافري بين بؤر الإبداع وشظايا الجنون .
نوع التماسك	مرن في قوة ، متسامي في تماسك مفتوح النهايات في تضافر ، متعدد المستويات في تواصل .	تماسك ، محكم ، محدد المعالم .	متنافر ، إلا في داخل بؤرة (أو بؤر) جزئية محدودة .
جماليات	يخلق الجمال بالكشف عن علاقات جديدة ، قد تكون صامدة بداية ، لكنها هارمونية ، على مستوى أعلى .	رائق الجمال ، يؤكد التناسق التناسبي القائم ، ويمثله ، ويحدده .	يجمع بين بؤر جمالية في ذاتها وبين قبح متناثر ، ثم يعلن قبح التنافر الكلي .
مستويات المعرفة	أكثر من تيار معرفي ( مفاهيمي ، بدائي ، صوري ، مكان ، كل . . ) في تضافر يمنع فصل أي تيار بذاته لذاته .	المستوى المفاهيمي للمعرفة يقوم بالواجب طوال الوقت ، ويترجم إليه كل ما عداه ( غالباً ) .	تيارات متجاوزة (قص ولصق) قد تترايط في وحدات منفصلة (جزر متباعدة بلا تواصل)
اللغة	مفتوحة ، مرنة ، متجددة ، كائن حي ، ينمو باحتواء القديم ، لا يبدل عنه ( عن القديم ) .	قوية ، ضابطة رابطة ، واضحة ، ملتزمة ملتزمة .	مفككة ، تائهة ، ناقصة ، مدحجة ( مع احتمال وجود بعض التراكيب الواحدة مستقلة ) .
الأثر على المبدع	= يعرف جديداً من خلال ما يُفاجأ هو به . = يتغير بإبداعه فتتبدل ذاته . = يلين وتفتح مسامه لاختلاف أرحب . = ينشور في نفسه وفي إنتاجه .	= يؤكد ما يكاد يعرفه سابقاً . = لا يتغير بقدر ما يصفى ما هو . = قد يزداد تمسكاً بمعتقده . = يتقن في الموضوع نفسه .	= يشوش ما يعرفه بما يتصور أنه يعرفه . = لا يتغير وإن تذبذب خارجيه . = يتخلى ، مع فرط تمسك داخله بنشوش وينفرد ، ويفتر .
الأثر على الإبداع اللاحق	تطور معرفي ، وتغير نوعي ، ليس مطرداً بالضرورة .	تكرار جيد ، قد يكشف أبعاداً أكثر للمستوى نفسه .	تكرار نافر ، وإن كان يحمل احتمال الجدل مع الصبر والوعي والجهد ، من خلال النقد والحوار إن وجدا .
العلاقة بالنمو الفردي	هو الصورة المعلنة له ، بعد اكتساب الإنسان الوعي ، يدفعه ويتلقى منه ، وقد يستغنى عنه ، بحسب أطوار جرعة استيعاب النبض الحيوي للتغير الفردي (النوم) وضبطها .	مؤشر لمساره أحياناً ، ومعتل له ( بوصفه بديلاً كاملاً ) في الوقت نفسه ، كما قد يتلقى منه .	مجهض له ( وللإبداع الفائق بوصفه مثلاً له في الوعي ( المسجل ) ، ولكنه قد يكون خطوة واحدة (لاجلوى منها في حد ذاتها) .
تبادلته مع حالة الجنون	احتمال نادر ، يقلل باضطراب مع أطوار الإبداع ونمو الذات .	احتمال أقل ندرة ، خصوصاً إذا توقف الإبداع ؛ فهو وارد ، هو أو ما يكافئه وهو نفيه ( بالإبداع المحيط = جود اللا إبداع ) .	احتمال واقع ، لكنه عادة لا يتمادي في صورته السلوكية الصريحة ، لأنه في بعضه جنون سلبى صريح ( بذاته ) .

(ثم إنه مكافئ للجنون  
خائياً ، دون حاجة لتبادل)

الإبداع الفائق	الإبداع البديل	الإبداع الناقص (المجهض)	الإبداع المبطل (اللا إبداع) (= المحيط = المجهض)
تبادله مع أنواع الإبداع الأخرى	نادر ندرة تامة (بما يفسر رفض أغلب المبدعين على هذا المستوى لأى إبداع فائق أو ناقص (المقاد مثلا) .	نادر غالبا (إلا إذا تطور إلى ما قد يعد به من خلال المراجعة، والتقد. وفي هذه الحالة هو تطور فحلل - لا تبادل) .	(الإبداع الظاهر غير مطروح أصلا حتى نقول بتبادل) .
دور التقدير	التصويم المحكم، والتحريك (إن أمكن) .	الصبر، وتحمل الغموض، الألم، والسوء، والإشارة إلى خطوة تالية .. إلخ .	(ليس ثمة إبداع أصلا، على أن التحريك محتمل من التباطؤ حلم، أو اختراق صحوة .. إلخ) .
المقابل التدهورى (المرضى)	الجنون البديل (مثل: الاكتئاب الهوس - حالات البارانونيا ...)	بعض الحالات البيئية النشطة، والمختلطة : Border-line cases (Active & Mixed)	حالات اضطراب الشخصية، من النوع النمطي بصفة خاصة، وبعض المصاب الزمن .
المقابل الحيوى : أ - المستوى اللبتهارى	نبضات الحلم المتكاملة (تفكك - تعزيز - نمو ...)	الحلم بالفعل (قبل أن يتظم في حكاية، أو يعززه التناسق) .	تزييف الحلم بحكاية شبيهة لكبت حقيقته .
ب - المستوى البيولوجى لتطور الحياة :	طفرة التغير النوعى .	و تحسين صفات النوع الحالى (على المستوى الحيوى نفسه دون طفرة أو تغير نوعى) وتأكيدها .	الاشكال الناقصة في طفرات التطور .
			الانتقراض البطيء لعدم التلاؤم وموت الحركة .

ملحوظة : لم أشر هنا إلى الإبداع الزائف هامشيه البالغة، وإن كان من المفيد أن نقارنه بشيئه في المرض النفسى، وهو ما يسمى المعتة الزائف Pseudo dementia (أو زملة جانشر Ganser Syndrome) (انظر هامش (٧) .



جدول ( ٣ )  
المقابل المرضى ( أو العلاجي ) لبعض أنواع  
الإبداع والصحة وجذور النمو  
ومستوياتها

المستوى	المقابل المرضى ( أو العلاجي )	المرجع *
مستوى ( الصحة ) التوازن الدفاعى ( فرط الحيل - فرط العمى ) .	أغلب العصاب مستويات الصحة النفسية ( ١٩٧٢ )	نفسه .
مستوى التوازن ( الصحة ) المعرفى ( العقلان ) ( فرط الرؤية ) .	الاكتئاب والقلق ( رؤية عاجزة ، معجزة ) .	نفسه .
مستوى التوازن ( الصحة ) الخالقى ( إبداع الحيلة ) .	الفصام	نفسه .
الفن بديلا عن الحياة .	التفريغ ( التنفيس ) العلاجي ( لم يذكر نصا ) .	نفسه .
الفن تخليقا للحياة	العلاج الكهف ( انظر هامش ٧٩ ، ٨٠ ) ( لم يذكر نصا ) .	نفسه .
الإبداع التواصل ( مدفوع بترقى فريضة الجنس ، وأغلب العصاب وليس فقط بتساميها ) .	اضطراب سمات الشخصية ، العدوان والإبداع ( ١٩٨٠ )	نفسه .
الإبداع الخالقى ( مدفوعا بترقى غريزة العدوان . . . ) .	اضطرابات نمط الشخصية ، والفصام .	نفسه .
نقص الأمان ، فالسعى إلى اللذة ، ( رباعيات الحيام ) ( الموقف الشيزويدي )	الاكتئاب الطفيل ، والشخصية الاعتمادية ، والإيمان . ( ١٩٨١ )	رباعيات ، ورباعيات ( ١٩٨١ )
فرط التوجس ( رباعيات سرور ) ( الموقف البارانونى )	الشخصية البارانونية حالات البارانونيا ( الإجرام ) .	نفسه .
المقابل المرضى ( أو العلاجي )	المستوى	المرجع *
تناسب جرحى الأمان والتوجس فى حركية نشطة دائبة متبادلة ( رباعيات جاهزين ) ( الموقف الاكتئابى ) .	الشخصية النواوية والهوس والاكتئاب الدورى .	نفسه .
الشعر : اقتحاما للغة ، وتخليقا للفصام . للرؤى ، وتخليقا بالنغم	إشكالية العلوم النفسية : ( ١٩٨٣ ) .	نفسه .
القصة بالقوة	مشروع الجنون .	الإبداع الحيوى ( ١٩٨٥ )
القصة : الجرعة الأولى	الاضلالات الأولية .	نفسه .
القصة : الإبداع المحكم	الاضلالات الثانوية .	نفسه .
القصة الموصى عليها ( بشكل تغطية التناثر بنوع آخر من الجنون ( البارانونيا ) . محكم ) .	نفسه .	نفسه .
الإبداع الفائق .	الفصام .	جدلية الجنون والإبداع ( هذه الدراسة )
الإبداع البديل .	الاكتئاب - البارانونيا ( كأمثلة ) .	نفسه .
الإبداع ( اللا إبداع ) ( المحيط )	اضطرابات الشخصية ( النوع النمطى بخاصة ) .	نفسه .
الإبداع المجهض	الحالات البينية والمختلطة .	نفسه .
الإبداع المزيف	العتة الزائف ( زملة جانشر )	نفسه .

\* تفصيل بيانات المرجع يرجع إليها فى الهوامش ( ١٧ ، ١٩ ، ٢٠ ، ١٥ ، ٢٣ على  
التوالى ) .

## الهوامش :

ما كانت النسبة إلى الجمع تستطيع أن تُصنّف اللفظ معنى خاصا متميزا . وقد أردت هنا أن يكون لهذه الصيغة بليقاعها الخاص المتميز ما يضمن - والقارىء - في موقع يسمح بتخصيصها لما يعنى مرحلة معرفية مصقولة ومسلّسة ، تستخدم المفاهيم الواضحة والراسخة كأبجدية مفيدة لسياق عام . وقد أفضل هذه الصيغة على صيغة « مفهومى » التى قد تستعمل بصيغة المفعول أو ما شابه ، مما يضيق بما أردته .

(٨) سيلفانو أرييتى : الإبداعية : الولايف السحرى ، ص ٦٦  
Silvano Arieti (1976); Creativity: The Magic Synthesis. Basic Books, New York.

(٩) وصف فرويد العمليات الأولية Primary Processes وصفا تفصيليا بالنسبة لما يتعلق بالأحلام ، على أساس أنها عمليات نكوصية طفلية ، بعيدة عن الواقع ، تستعمل لغة التكثيف والصور والرمز والإزاحة . . . إلخ . بحرية ، دون ارتباط بموضوع خارجي ، كما وصف العمليات الثانوية Secondary Processes على أساس التفكير الناضج المستول الموضوعى المنطقى المسلسل الذى تتصف به الأنا في حالة الصحو العادية .

(١٠) الإبداعية والولايف السحرى ( أرييتى ) ص ١٢ ، ١٣ . على أننا ينبغي أن ننتبه إلى أن هذه العمليات الثالثة لا تتم بخطة واعية وعيا تاما ، وهادفة للتوليف بين العمليات الأولية والثانوية ، فقد وصفها « أرييتى » أيضا بأنها قد تأتي للمبدع في شكل خبطة مفاجئة "Eureka" لتعلن أن الوحدة الجديدة قد تكونت فعلا ( ص ١٦٨ ) ، دون الوعى الكامل بخطواتها وجدليتها التى أدت إلى هذه النتيجة .

(١١) Silvano Arieti (1974); Interpretation of Schizophrenia. Basic Books, New York.

(١٢) Silvano Arieti (1967); The Intrapsychic Self: Feeling Cognition and Creativity in Health and Disease. Basic Books, New York.

(١٣) الإبداعية : الولايف السحرى ، ص ٥٤ وما بعدها ، وغيرها .

وقد كنت قد أطلقت - متردداً - على هذه الوحدة المعرفية الأولية قبل ذلك ( دراسة في علم السيكوباتولوجى ٢٧ ، ١٢٣ ) لفظ « قبمدرك » ، على أساس أنها تمثل . . . مرحلة بدائية قبل الإدراك الشعورى المحدد ، يختلط فيها الانفعال بالإدراك بالحدس . . . ، ولكنى بعد ذلك ، وبمراجعة وظيفة هذا المستوى المعرفى ، فضلت ألا نعدّها إلا إدراكا متميزاً ، حتى لو لم يكن شعورياً أو عندياً ؛ إذ لا يصح أن يبتكر الشعور مفهوم الإدراك ، فيبتكر ضمناً حتى المعرفة . وقد كان واضحاً لدى - دون الرجوع إلى « أرييتى » بعد - ما لهذا المستوى من علاقة بالإبداع ، حيث حددت في المرجع نفسه أن . . . هذه المرحلة ( مرحلة القبمدرك ) يمر بها ( بما هي مرحلة ) بعض المبدعين فيها يسمونه غمّاض الفكرة . . . وهذا الخوف من التراجع عن التواصل الرمزي المحدد والمحافظة للكيان الفردى والمدمع للشكل الاجتماعى ، يحدد بالوحدة المطلقة كما يحدد بالذويان الشمولى . . . وقد بينت أيضاً حينذاك أن « هذه المرحلة برغم ما بها من بقية حدس عنيف ، هي مرحلة بدائية ، تحمل مخاطر النكوص والتناثر لو استمرت دون استيعاب . . . ( نفسه ص ١٢٣ ) . ويبدو أنى تراجعت عن إنكار صفة الإدراك عن هذه الوحدة الأولية في العمل نفسه ( ص ٤١٥ ) حين عدت فأسميتها « المدرك القبمدركى » بدلا من القبمدرك . وقد رجعت إلى لفظ الاندوسبت Endocept فلم أجده أصلا في الإنجليزية . وقد أقر « أرييتى » أنه نحتة نحتا لتأكيد طبيعته الداخلية "Endo" ، دون نفي صفة الإدراك عنه .

وحين تبينت أبعاده من حيث إنه « مدرك ، كل ، داخل » رجعت أن أنحت له بدورى لفظ « مكند » بالعربية . وكنت بعيدا عن متناول معاجى ، لكنى حين عدت إليها أستشيرها ؛ وجدته لفظا عربيا أصيلا واردا له أصل ومضمون آخر في سياق آخر ، ووجدته لفظا مهجورا تماما ، فكشفت أصله عنه ، لكننى عدت فقدرت أن هذا الاستعمال العلمى الجديد خليق بأن يحى هذا اللفظ العربى الأصيل من منطلق آخر ، لا سيما أن مضامينه الأصلية قد تشمل مفاهيم مشتركة مع ما نحن بحاجة إلى إيضاحه هنا ؛ فهى تشمل معانى : الدوام ، والغزارة ، واستمرار العطاء ( لا ينقطع ، شاة غزيرة اللبن ، بشر مأكدة ) - وإن كانت هذه المعانى لا تشي مباشرة بكون أن ما هو مكند ، هو داخل ، إلا أنني أملت أن يكون مدلول غزارة لبن الشاة إنما يعنى أنها تحلب إذا ما حلبت ، وليس أنها تتدفق تلقائيا . وكذلك البشر ، إنما تعطى إذا ما استسقيت من غائر ماثها . وإزاء طمأنيتى لكل هذه الإيجادات تركت اللفظ دون تدخل ، عله يؤدى المضمون الجديد .

(١) أستعمل كلمة « الوعى » خلال هذه الدراسة بمعان مختلفة لا يظهرها إلا السياق ؛ وهذا المعنى هنا هو المعنى الشائع والمرادف لما هو المستوى الظاهر للمعرفة الشعورية وهذا ما يطلق عليه أحيانا : الشعور ، ومن ثم فإن العكس - هنا - هو اللا وعى ( أو اللا شعور ) . لكنى أستعمل « الوعى » أساسا بمعنى . . . تركيبى محدد ؛ فهى ( كلمة الوعى ) تعنى منظومة بنيوية وسادية متناغمة في مستوى بذاته ، فتصبغ كل نشاط المخ وحركية محتوياته بصيغتها وقوانينها على كل مستوى بحسب طور النشاط العام ، وتبادل التنظيم . وعلى ذلك فكلمة الوعى لا تشير بالضرورة إلى إدراك معصرى أو حسى في حالة اليقظة ، فتنة وعى النوم وعوى الحلم . . . إلخ . ( انظر الإيقاع الحيوى ، فصول ، م . الخامس ، ع . الثانى ، ص ٩٧ - ٩١ .

(٢) برغم مرور الفكر التطورى ( الدارونى بوجه خاص ) بجزء نابعة من سطحية المنهج الذى يبحث عن أدلة مباشرة ، وحلقات مفقودة ، فإن تاريخ الحياة ، والقياس الموازى ، وعلم التشريح المقارن ، وعلم الأجنة المقارن ، كلها تحمّل من التماهى في هذه النكسة المنهجية الجديدة بأن تعوق الفكر البشرى إذ تظلم بصيرته كما أظلم ضيق المنهج وسطحيته كثيرا من جوانب العلوم الإنسانية ، أو كما شوه منديل ووايزمان فكرة وراثه العادات المكتسبة . وهذه الدراسة الحالية مازالت تستند مباشرة إلى الفكر التطورى الحيوى على مستوى النوع ، وعلى مستوى الفرد ، وعلى مستوى الدورة اليومية ، ثم على مستوى المسار الإبداعى ( انظر أيضا : الإيقاع الحيوى (٢٣) والعدوان والإبداع (١٨) ودراسة علم السيكوباتولوجى (٢٧) ومستويات الصحة النفسية (١٧) .

(٣) أعطت الحركة المناهضة للطب النفسى Antipsychiatry قيمة إيجابية مبالغا فيها لما هو « جنون » . وعلى الرغم من أنها تحمل فكرا جيدا من حيث المبدأ ، إلا أن عدم تحديد مرحلة الجنون التى تدافع عنها ( حتى لا يتماهى الجنون ) ومجموعها غير المنظم على « كل » الوسائل الفيزيائية ، والكيميائية اللازمة لضبط فرط جرعة التنشيط الداخلى العشوائى - هذا وذاك قد أدبا إلى إخفاق نتائجها العلمية إخفاقا كاد يهز حتى الأفكار الصحيحة التى أسست عليها توجيها . وقد يلاحظ القارىء في هذه الدراسة ما هو دافع عن الجنون ، لكنه لا يد أن يكتشف التأكيد المتكرر على أن الدفاع إنما يتصب على بدايات الجنون بما يسمح بإمكانية تحويل المسار .

(٤) أقصد هنا بالآوتوماتية المعنى الذى يقول « . . . فلا يكون ثمة انتباه أثناء الكتابة إلا إلى دقق الكلمات تابع عن اللاوعى . . . » لم تكثر بأن تحقق توازنا أريبا بين الآوتوماتية وصفاء الذهن ، أو بعبارة أخرى لم توفق بين نتائج العقل الباطن وتمكك العقل الواعى ؛ انظر : نعيم عطية ( ١٩٨١ ) الآوتوماتية في الشعر السيربالي - فصول - المجلد الأول - العدد الرابع ، ص ١٥٥ - ١٦١ .

(٥) الأمثلة لذلك تفوق الحصر ، سواء في استعمال لفظ الجنون في نص العمل الأدبى - الروائى بصفة خاصة ، أو في وصف الخبرة الذاتية للمبدع ( كمثال : وصف شعر أنسى الحاج : « بالجنون يتصير التمرد » أو في النقد . . . هذا المعنى يكون الجنون هو : السبق ، وتقض المصطلحات وخرق العادة ، وتجاوز دائرة المعقول ، ) - خالدة سعيد ( ١٩٧٩ ) حركية الإبداع . دار العودة بيروت ص ٩٢ ، ٩٢ .

(٦) ذكرت في دراسة سابقة ( الإيقاع الحيوى ) . . . أن الجنون الدورى هو أساس عتدى لكل الأنواع الأخرى . ثم أعود فأذكر هنا أن أرى أن جنون الفصام هو الأصل ، وأن أغلب أنواع الجنون الأخرى هي تنويعات مرحلية . . . إلخ . ولا بد من إيضاح لهذا التناقض الظاهر ؛ فالجنون الدورى هو أساس كل الأنواع الأخرى من منظور « الإيقاع الحيوى » الذى كان موضوع الدراسة الأولى ، وحسبان أن الفصام هنا هو الأصل ، هو من منظور غاية التدهور وحركية ( = تحليلية ) التناثر في اتجاه الانقراض . ومن ثم فإن كل ما يسبقه من مراحل وسطى - بما في ذلك دورية الجنون وتغيره - هو محاولات ( تخفقه نسبيا ) للحيلولة دون اضطراب التدهور إلى ما هو فصام . وقد سبق أن وضعت الفصام في هذه المرتبة الأساسية المتدنية تدهوريا ، في مقابلته للمستوى الخالق للصحة النفسية - انظر مستويات الصحة النفسية (١٧) .

(٧) أصر قصداً أن أنسب للجمع فأقول « مفاهيمى » بدلا من مفهومى ، متى ساقى السياق إلى ذلك . وأحسب أنه قد آن الأوان لمجاوزة هذا المحذور إذا



- (٣٩) نفسه ص : ٢٦٠ .
- (٤٠) نفسه : ٢٦٢ .
- (٤١) نفسه ٢٦٦ ، ٢٦٧ .
- (٤٢) يعد تعبير « حدود الذات » من المفاهيم التي فرضت نفسها على فكر الطب النفسي أحادي النظرة فهو يعنى الحدود الظاهرة للذات الشعورية . رأى فقد لهذه الحدود هو بالضرورة ، - تبعاً لذلك - خطر مرضى ، في حين أن الطب النفسي التطوري يكاد يرى أن المرونة والاتساع - لا الحدود - هما الأساس للحركة الصحية السلمية ، وكيفية مجاوزة المبدع ذاته مثال جيد لذلك .
- (٤٣) ما يسمى « ضلال التأثير » يدرج أساساً تحت ما هو فقد الإرادة أو فقد الذات ، وعمقه السيكيولوجي يشير إلى أن الذات الشاعرة التي كانت طاغية طوال الوقت قد تراخت قبضتها فأطلت ذوات أخرى « تقرأ وتذيع » وتؤثر ، ثم أسقطت هذه الذوات إلى العالم الخارجي ، وعاد المريض يستقبلها بوصفها ضلالات .
- (٤٤) يسرى على هذا الغرض (قراءة/إذاعة الأفكار) ما يسرى على سابقه من منظور سيكيولوجي ، إلا أن هذا الوجود العاري والمعلن هو أقرب عرض لتعبير الخراط « مسفوح » ، ولكن شتان بين مسفوح واع مسفوح ، ومسفوح مذاع متتهك .
- (٤٥) الإيقاع الحيوي ، ص : ٨٩ .
- (٤٦) يقابل ما يسمى الضلال الأولى ، خصوصاً في صورته المتميزة المسماة « الإدراك الضلال » - يقابل لحظة « الإلهام » التفسيرية التي تسقط على (في) وعي المبدع فجأة دون إعداد خاص في اللحظة ذاتها ، حتى إنه يمكن أن نطلق عليها عند المريض « الإلهام المرضي » (البيقي) ( انظر أيضاً هامش ١٠ ) .
- (٤٧) القصة القصيرة من خلال تجاربهم ، ص : ٣٠٠ .
- (٤٨) نفسه ص : ٣٠٣ .
- (٤٩) نفسه ص : ٣٠٧ .
- (٥٠) عز الدين إسماعيل (١٩٨١) ، مفهوم الشعر في كتابات الشعراء المعاصرين . فصول . المجلد الأول ، العدد الرابع ص ٥٠ ، وأصل مقتطف كما ورد في الهامش : نزار قباني : قصتي مع الشعر - بيروت ١٩٧٤ ص ١٨٦ - ١٨٧ .
- (٥١) نفسه ، وأصل المقتطف أدونيس ، زمن الشعر - دار العودة ١٩٧٢ ، ص ٢٣٥ .
- (٥٢) عمر شاهين ، يحيى الرخاوي (١٩٧٧) مبادئ الأمراض النفسية . مكتبة النصر الحديثة ، القاهرة ، ص : ٢٧٤ .
- (٥٣) يحيى الرخاوي : نشر هذا العمل (الناس والطريق) في تسعة فصول في مجلة الإنسان والتطور ، من أكتوبر ١٩٨٤ حتى أكتوبر ١٩٨٦ ، المجلدات : الخامس (عدد ٤) ، والسادس (أعداد ١ - ٤) ، والسابع (أعداد ١ - ٤) .
- (٥٤) الناس والطريق - الإنسان والتطور ، المجلد السادس ، العدد الثاني ، ص ١١٣ ، ١١٤ .
- (٥٥) نفسه ، المجلد السابع ، العدد الأول ، ص ١١٣ ، ١١٤ .
- (٥٦) نفسه ، ص ١٤٠ .
- (٥٧) نفسه ، المجلد السادس ، العدد الثاني ، ص ١٠٣ .
- (٥٨) مستويات الصحة النفسية (في حيرة طبيب نفسي) ، ص ٢٠٠ ، ٢٠٤ وما بعدها .
- (٥٩) نفسه ، ص ١٩٦ .
- (٦٠) الإيقاع الحيوي ، ص ٦٧ .
- (٦١) نفسه ، ص ٧٢ .
- (٦٢) مستويات الصحة النفسية ، ص ٢٠٤ وما بعدها .
- (٦٣) إشكالية العلوم النفسية (هامش ١٥) ، ص ٤٥ .
- (٦٤) الإيقاع الحيوي ، ص ٧٩ .
- (٦٥) نفسه ، ص ٦٩ .
- (٦٦) Erikson, E.H. (1972); Childhood and Society. Penguin Books Ltd.; Harmondsworth Middlesex, England.
- (٦٧) الإيقاع الحيوي ، ص ٦٧ .
- (٦٨) وبصفة عامة نوضح هنا أهم الظروف التي يحدث فيها مثل هذا البسط
- (١٤) الإبداعية : الولاف السحري (أريتي) ، ص ٥٣ - ٥٤ .
- (١٥) يحيى الرخاوي (١٩٨٣) : إشكالية العلوم النفسية والنقد الأدبي ، فصول ، المجلد الرابع ، العدد الأول : ص ٤١ .
- (١٦) يحيى الرخاوي (١٩٨١) : الوحدة والتعدد في الكيان البشري ، الإنسان والتطور ، المجلد الثاني ، العدد الرابع ، ص ٣٣ - ٣٤ .
- (١٧) يحيى الرخاوي (١٩٧٢) : مستويات الصحة النفسية على طريق التطور الفردي ، في : حيرة طبيب نفسي ، دار الغد للثقافة والنشر ، القاهرة ص ٢٠٣ .
- (١٨) نفسه ، ص ٢١٧ .
- (١٩) يحيى الرخاوي (١٩٨٠) : العدوان والإبداع ، الإنسان والتطور ، المجلد الأول العدد الثاني ص ٤٩ - ٨٠ .
- (٢٠) يحيى الرخاوي (١٩٨٢) : رباعيات ورباعيات . الإنسان والتطور ، المجلد الثالث ، العدد الأول ص ٤٥ - ٩٨ .
- (٢١) نفسه ، ص : ٥٢ ، ٥٣ .
- (٢٢) نفسه ، ص : ٥٣ .
- (٢٣) يحيى الرخاوي (١٩٨٥) . الإيقاع الحيوي ونبض الإبداع . فصول ، المجلد الخامس ، العدد الثاني ، ص ٦٧ - ٩١ .
- (٢٤) محمد الزايد (١٩٨١) : الديالكتيك إجابة أم إشكالية . الفكر المعاصر ، ديسمبر .
- (٢٥) يحيى الرخاوي (١٩٧٨) : مقدمة في العلاج الجمعي . دار الغد للثقافة والنشر ، القاهرة ، ص : ١٧٦ . . . وأنا أعترف أن استيعاب الجدل أمر شديد الصعوبة ما لم يمارس فعلاً في خبرة ومعايشة ، أعترف أن وصلت إليه من احتكاكي هؤلاء الناس (المرضى) ونفسي ، قبل أن أقرأ عنه .
- (٢٦) يحيى الرخاوي (١٩٨٢) : مقتطف وموقف ، الإنسان والتطور ، المجلد الثالث ، العدد الأول ص ٤١ .
- (٢٧) يحيى الرخاوي (١٩٧٩) : دراسة في علم السيكيولوجي (شرح سر اللعبة) ، دار الغد للثقافة والنشر ، القاهرة .
- أوقفتني الاستشهاد بهذا العمل المتراكم في إشكالية حرجية رأيت معها أن أعلن للغاري طبيعته وطريقه وضعه حتى لا يأخذ من استشهاده إلا ما تسمح به هذه الحدود ، فقد كتبت هذا العمل أصلاً في متن شعري (ديوان سر اللعبة) أثبت به قدرة لغتي على احتواء نبض خبرتي وأصول علم تخصصي ، فخرج - لظروف معاشتي لمرضى - شعراً يكشف أكثر مما حسبت أن أعرف (وليس نظماً يسهل حفظ المادة ويتركها ، شبيهاً بالآلية) . وحين تحطى حدسي الشعري إحاطة علمي ، عدت إلى المتن أستقره ، فشرحته شرحاً مطولاً من واقع خبرتي في مرجع علمي مستقل ، هو ما أسميته « دراسة في علم السيكيولوجي » ، فالاستشهاد بهذا وذاك (المتن والشرح) هو تأكيد لما هو غير عابر هذه السنين في هذا المجال . وقد أثبت رأيي الذي اقتنطت هنا قبل أن أطلع تفصيلاً على مفهوم « أريتي » عن المعرفة الأخرى ، أو مستوى ما هو « مكند » ، فقد كتبت المتن سنة ١٩٧١/٧٠ ، ثم بدأت قراءتي لأريتي منتظماً من ١٩٧٤ ، ورأيت إثبات هذا التسلسل التاريخي لعل فيه بياناً لبعض ما يسمى الصدق بالاتفاق .
- (٢٨) نفسه ص : ٤١٦ .
- (٢٩) نفسه ص : ٤١٧ .
- (٣٠) نفسه ص : ٤١٧ ، ٤١٨ .
- (٣١) هذه الأعراض هي من أعراض القصاص النموذجية . ويمكن مراجعتها في أي مرجع تقليدي مثل :
- Slater E. and Roth, M (1969) Mayer-Gross Slater Roth, Clinical Psychiatry. William and Wilkins co. Baltimore.
- (٣٢) دراسة في علم السيكيولوجي ، ص ١٢٣ .
- (٣٣) الإبداعية : الولاف السحري (أريتي) ، ص ٦٢ .
- (٣٤) نفسه ، ص ٦٣ .
- (٣٥) Schoenberg A. (1950); Style and Idea. (p. 113)Philosophical Library Inc.
- (٣٦) Rothenberg A. (1976); Homospacial Thinking and Creativity. Arch. Gen. Psychiat. Vol. 33 Jan p. 17-26.
- (٣٧) الإبداعية : الولاف السحري (أريتي) ، ص : ٦٥ .
- (٣٨) القصة القصيرة من خلال تجاربهم (١٩٨٢) . فصول ، المجلد الثاني العدد الرابع ص : ٢٥٧ - ٣٠٩ .



الجسيم ، وهى : (أ) أن يجعل الفرد حفزا وراثيا لحركية التمتع الجسمية والبسط الأعظم - وهذا يتبين من تاريخ عائلته الوراثي ، سواء ما يتعلق بالإبداع أو الجنون ، إذ عادة ما يتواتر في العائلة الواحدة تاريخ كل من الظاهرتين بصورة أو بأخرى . ويمكن أن نرجع هذا الاستعداد الوراثي إلى كم قلق المعلومات ونزقها ، التي لم تمثل تماما ، فانتقلت إلى الفرد الحالى عن طريق الذاكرة الجينية من قطاع بشرى بذاته ، يحمل جرعة زائدة من هذه المعلومات غير المتمثلة . (ب) أن تعجز التمتع الدورية ( الحلم النوم اليقظة ) ، ( أى = التكيف التعزيز / الاستيعاب ) أن تقسم جرعات البسط إلى جرعات مجزأة يمكن استيعابها يوميا أولا بأول ، دون حاجة إلى بسط أعظم . (ج) أن تتجمع - بالإضافة - معلومات جديدة غير متمثلة ( = غير معينة كيانيا لدرجة المضم فلا التحام بالكل التام ) حتى تتراحم وتتصطف مع المعلومات الموروثة غير المتمثلة على نحو ينتج عنه الحفز الشديد لهذا التخلخل البسطي الجسيم . (د) تحين فرصة التخلخل حين يختل توازن الضغط / الضغط ، ( الضغط من الخارج ومن الداخل معا ، والضغط من الداخل ماثرا بالخارج أحيانا ) ، بما يسمح بانطلاق الكامن الضاغط في وساد الوعي القائم نفسه . وقد يختل التوازن تلقائيا أو دوريا ، أو نتيجة لظروف خارجية - كما ذكرنا .

(٦٩) دراسة في علم السيكوباتولوجى ، ص : ٤٤٥ ، ٤٥٦ ، ٤٦١ ، ٤٧٠ ، أساسا - ولكن يجدر أن ننظر في الفصل بما يتناسب مع ما قصدناه هنا ، وذلك ص ٤٤٥ - ٥٥٥ .

(٧٠) لم أخرج في المتن بالتفصيل على مستوى الجنون البديل ( لكل من الإبداع والجنون المتضخ / الفصام - معا ) لما قد يجمرنا ذلك إلى تفاصيل مهنية تخصصية ، قد تبعدنا عن محور هذه الدراسة الأساسى ، فاكثفى هنا في الهامش - لمن يهيم الأمر - أن أحدد أن ثمة أنواعا أخرى من الجنون قد تبدو كأنها متماسكة الظاهر ، راسخة الظهور ، سلسلة المنطق ( المرضى برغم تناسقه ) ، أو تبدو شاقة تيار الوعي ، أو مفرطة في جرعة التجميد المضاد ضد التهديد بظهور التناثر . وكل هذه الأنواع إما تظهر بهدف إيجاد مخرج ولو مؤقت يوقف ضغط التناثر وجذب الانسحاب النكوصى التدهورى . فهذا النوع من الجنون - على هذا المستوى - هو بديل الجنون المتفكك المتناثر ، إلا أنه في الوقت نفسه قد يكون بديلا للإبداع الفائق ، لأن هذا الحل الوسط الذى يعلن الضغط وفرط الضغط ( الاكتئاب ) ، أو الانشقاق ( سوء مزاج ) المحوس وبعض البرانويا ، أو بالتنظيم الضلالى البديل ، الحالى في وساد الوعي القائم بأكمل هذا يمثل سبيلا وسطا في محاولة فض الاشتباك بين الوحدات الأولية المتصارعة من جهة ، وفي الوقت نفسه هو إعلان عجز عن احتواء حركيتها في وثبة جدلية فائقة . وقد يوافقنا القارىء على أن يكون هذا الجنون البديل حلا وسطا ضد الجنون / التفكك ، ولكن من الصعب أن يتقبل القارىء نفسه فكرة أن يكون هذا الجنون الوسط بديلا عن إبداع فائق ، على أساس أنه حل تسويات من السهولة بحيث يظهر بديلا عنه فيحل محله سلبا . وهنا لا بد أن أذكره كيف أن الإبداع الفائق يحمل دائما مخاطر الجنون المرعب ، ناهيك عن جرعة العدوان المحتشم التى تغلفه ، وهذا وذلك من أدعى ما يتطلب هربا ما . وهذا الجنون البديل ( خصوصا إذا ما تعلل الإبداع البديل نتيجة للانتقال إلى أدوائه وفرسه ) هو الحل المرضى الوسط .

(٧١) انظر مثلا : مبادئ الأمراض النفسية ( هامش ٥٢ ) ص ١٤٤ ، أو Mayer Gross ( هامش ٣١ ) ، ص ١١٤ .

(٧٢) نقرب في هذه المنطقة من إشكالية علاقة الجسد بالكلمة ، وهو ما يحتاج إلى عودة مفصلة . ونكتفى هنا بالتذكيرة بمراجعة تعبير أينشتين عن الصور العضلية التى تصاحب إلهامات إبداعه ( هامش ٣٥ ) .

(٧٣) مستويات الصحة النفسية ، ص ٢١٥ . . . . . فمرض الفصام هو الخلق المرضى المتدهور .

(٧٤) مرت بفترة كنت فيها أعد أى إبداع رمزى مسقط خارج الذات مهربا حتميا من مواجهة مسئولية النمو الذاتى ، وكان هذا نتيجة لملاحظتى للارتباط التناسبى العكسى بين قرض الشعر مثلا ونقص الحضور الفعلى ، في العلاج الجمعى ، وهكذا . ثم رويدا رويدا عدلت عن ذلك ، على الرغم من أنه مازال يمثل في مختلف مراحل كتاباتى ، أرضية فاعلة في معظم الوقت - عدلت احتراما للواقع ، وتقديرا لدور هذه الرؤية الاستطلاعية لمسيرة التطور كما تظهر في صورة الإبداع المعلن في أشكال خارجية : دورها في تحديد الاتجاه وحفز الخطى ، إن لم يكن لصاحبها ، فلمن تصل إليه .

(٧٥) لا بد من إعادة النظر في مسألة التربية - على النطاق الأوسع - من منظور حركية الإبداع وليس من منظور قدرات خاصة موجودة هنا ، وبخفية هناك ، مما يسمى أيضا « ملكات » أو « مواهب » أو ما شابه ذلك . إن الدور التربوى هنا لا بد أن يهدف إلى ضبط الجرعة ( بالممارسة على كل مستوى وليس بالتلقين ) - ضبط الجرعة من (١) المرونة في إطار متحرك ، (٢) ثم المرونة دون شروط ، (٣) ثم المرونة المواكبة بالاختلاف الخلاق ، (٤) ثم التحرك في مساحة الغيب المتفتح ، (٥) ثم العناية بالتواصل الأسمى والاجتماعى من خلال القنوات غير اللفظية - أيضا ، ( وربما قبل ) ، (٦) ثم حركية الإيمان / الدين / التصوف / الإيديولوجيا / المراجعة . . . الخ ، (٧) ثم حركية التلقى في مجالات التقاد المبدع على مختلف المستويات ، وغير ذلك مما لا مجال لذكره هنا الآن .

(٧٦) فيما يسمى الزملة المخية العضوية Organic Brain Syndrome بما يشمل الذهان المصاحب لها ، حيث تحدث الأعراض بما في ذلك التناثر ، ليس نتيجة لضغط مفكك ، وإنما نتيجة لتقطع عشوائى بسبب إصابة أو تهتك أو ورم أو تسمم . ولا يسرى على هذا النوع أى مما ذكرنا ، اللهم إلا في هوامش الأعراض التعويضية ، وبدرجة طفيفة ومحورة لا أهمية لها فيما يتعلق بالقرص الحالى .

(٧٧) يحيى الرخاوى ( ١٩٨٤ ) : التفسير الدوائى للفكر الطبفسى الحديث . الإنسان والتطور ، المجلد الخامس ، العدد الأول ، ص ١٨ - ٤٠ .

(٧٨) مستويات الصحة النفسية ، ص ٢٢١ .

(٧٩) مقدمة في العلاج الجمعى ، ص ١٧٢ . « وموقفى من العلاج كما أعلنته هو أنه « إعادة إحياء ديكالتيك النمو » .

(٨٠) يحيى الرخاوى ( ١٩٧٨ ) : العلاج النفسى للذهانين . الإنسان والتطور ، المجلد الثانى . العدد الأول ص ٢٥ - ٥٣ . انظر أيضا دراسة في علم السيكوباتولوجى ، ص ٧٣٧ - ٧٩٢ .

(٨١) عز الدين إسماعيل ( ١٩٨٥ ) : أيديولوجيا اللغة . فصول ، مجلد ٥ ، عدد ٤ ص ٣٧ .

(٨٢) يحيى الرخاوى ( ١٩٨٦ ) : حبس الظواهر الإنسانية ( النفسية ) في سجن المصطلحات المستوردة . ( دراسة لم تنشر بعد ) .

(٨٣) أيديولوجيا اللغة ، ص ٤٢ .

(٨٤) حبس الظواهر الإنسانية .

(٨٥) انظر مثلا Mayer Gross ، ( هامش ٣١ ) ص 268 .

(٨٦) كنت أترجم هذه الكلمة Neologism فيما سبق إلى عرض أسمينه « اللغة الجديدة » ، لمن باستعمال هذه الترجمة ثبت أنها قاصرة ، لأنها قد تعنى حالة صحية فائقة ( شعرية ) غير واردة فيما هو عرض مرضى ، فأقمت على نحت هذه الكلمة الجديدة لتختص بما هو عرض مرضى ، وأمل أن نستعمل كما هي « جدلغة » ، أو حتى أن يشتق منها فعل رباعى « جدلغ » .

(٨٧) يحيى الرخاوى ( ١٩٨٦ ) : هوامش وهواجس حول شعر أحمد زرزور . القاهرة ، أبريل ، عدد ٥٨ ص ٧٨ - ٧٩ .

(٨٨) الإيقاع الحيوى ، ص ٨٦ .



# جماليات الإبداع بين العمل الفني وصاحبه

لطفي عبد البديع

تذكرت وأنا أتأمل لفظ الإبداع وما آل إليه أمره، وكيف تسلسل إلى كل مكان حتى استطار بين الشفاه وعلى أسلوات الأعلام، يجمع كما يفرد ويوصف به كل من شدا شيئاً من الفن وكل فريق فيه يشار إليه بالبنان، تذكرت ما أملاه أبو العلاء في رسالة الملائكة التي بناها على محاورتهم في مسائل من الصرف والاشتقاق وهو في ساعة الاحتضار، إن لم يكن الميت فشبيه بالميت؛ لا تكف الأغريرة من حوله عن التعجب، قد طوى سكرات الموت وكربه وتوسل بمقولة الإمكان إلى ما يريد دون أن يفصح عما يريد، يدافع ملك الموت إذا هم بقبض الروح لينظره ساعة ويداري غيره من الملائكة منكر ونكير والسائق والشهيد بالغرور والمريد والتكبر والتعريف والمهز والإدغام، وبغير ذلك مما يرم في ظاهره عن الإنكار وفي باطنه عن الإقرار، إلى أن يجيء في جماعة من جهابذة الأدباء قصرت أعمالهم عن دخول الجنة ولحقهم عفو الله فزحزحوا عن النار قال: فتقف على باب الجنة فتقول يا رضوان لنا إليك حاجة، ويقول بعضنا يارضو فيضم الوار فيقول رضوان ما هذه المخاطبة التي ما خاطبني بها قبلكم أحد فتقول إنا كنا في الدار الأولى نتكلم بكلام العرب وأنهم يرحمون الذي في آخره ألف ونون فيحذونها للترخيم قال أبو زيد:

يا غم أدركني فإن ركني صلدت فأعيت أن تفيض بمائها

فيقول رضوان ما حاجتكم؟ فيقول بعضنا إنا لم نصل إلى دخول الجنة لتقصير الأعمال وأدركنا عفو الله فنحن من النار فبقينا بين الدارين، ونحن نسألك أن تكون واسطتنا إلى أهل الجنة فإنهم لا يستغنون عن مثلنا، وإنه لقيح بالعبد المؤمن أن ينال هذه النعم وهو إذا سبح الله لحن، ولا يحسن بساكن الجنان أن يصيب من ثمارها في الخلود وهو لا يعرف حقائق تسميتها، ولعل في الفردوس قوما لا يدرون أحرف الكثرى كلها أصلية أم بعضها زوائد... وما يجمل بالرجل من الصالحين أن يصيب من سفرجل الجنة وهو لا يعلم كيف تصغيره وجمعه... وهذا السندس الذي يطأه المؤمنون ويفرشونه كم فيهم من رجل لا يدري أوزنه فعل أم فعل، وإن كان أهل الجنة عارفين بهذه الأشياء قد ألهمهم الله العلم بما يحتاجون إليه فلن يستغنى عن معرفته الولدان المخلدون فإن ذلك لم يقع إليهم، وأنا لنرضى بالقليل مما عندهم أجراً على تعلم الولدان. فيسبهم رضوان ويقول إن أصحاب الجنة اليوم في شغل فاكهون هم وأزواجهم في ظلال على الأرائك متكئون، فأنصرفوا رحمكم الله فقد أكثرتم الكلام فيما لا منفعة فيه؛ وإنما كانت هذه الأشياء أباطيل زخرت في الدار الفانية فذهبت مع الباطل<sup>(١)</sup>

ولا نعرف حقيقته ونسبه، وتاريخه القريب والبعيد والألفاظ إذا تأق لبعضها أن تفرض سلطانها علينا بحكم ما يواتها من مصير، فمن حقها علينا أن نناجزها بالتساؤل حتى لا تسوقنا النشوة بها إلى الخداع؛ وذلك لأننا إذا كنا نفكر باللغة فنحن أيضاً نفكر برغم اللغة، واللغة تقدر على الانتقام كما تقدر على الاستسلام. وانتقامها

ولا نريد أن نتلق الإبداع بمثل سخرية أبي العلاء وكأنها سخرية الإنسان من نفسه ومن الغناء، ولا نحن معه على باب الجنة نصيب من ثمارها في الخلود، ولكن لا يحسن بنا - ونحن نراه يتقلب بين المفرد والجمع، والاسم والصفة، يركض في أعمدة الصحف ويتقلب بين الفنون والآداب، ويذكر به أصحاب القرائح على تباينهم،

كفيل بأن ينتهك الحقائق ويقعد بالفكر عن التحليق والطيران . ورب لفظة لا يؤبه لها استحالت إلى بؤرة تعجب التناقضات التي تظهر وسط النور والظلام ، وأخرى تناهت إلى موقف لا تلبث أن تكون من ضحاياه ، ونحن نعتقد أن الطريق ممهد للوصول إلى النتيجة التي لا نغفل عن حياثلها . ولأمر ما حذر فاليري من غموض الوضوح حيث تعلق بالأفكار سحب الألفاظ، وتبلغ النظرية مبلغاً تكون فيه على وشك الإقناع، وإذا باللفظ المراءى ينم عن حقيقة ما هنالك ، وأن الأمر لا يعدو أن يكون ضرباً من الرضا بما هو كائن .

وإذا نحن أحسننا الظن بلفظ الإبداع ونزهناه عن النرجسية التي يغتال في أعطافها ، ونحامين قناعه الذي يحق وراءه ما يشبه الإعلان عن السلع الاستهلاكية التي لا تكاد تروج عند فريق من الناس حتى تحتفظها الأبدى ، ويشند عليها الزحام دون مبالاة بعنت أو ملام ، صح لنا بعد ذلك أن نتساءل عنه من أين جاء ولم كتبت له الغلبة على ما عداه من ألفاظ تشاكله ؛ هل كان ذلك لحفته على اللسان وحسن وقعه في القلوب والآذان ، أو لأنه عريق النسب في العربية ينظر إلى البديع الذي عرف به الشعراء في صدر العصر العباسي ؟ وإذا لم يصح هذا أو ذاك، لأن أحدهما أو كليهما لا يبلغ شيئاً مما يريد الذين يلهجون به ، وقيل إنه أدل من غيره على ما تستحدثه العبقريّة في الفنون وأجدر أن يكون علماً على أصحاب المواهب وما يأتون به من جديد ، ساغ لسائل أن يسأل: وما هي حدود الجديد وما الفرق بينه وبين التقليد ؟ ثم ما الوجه في إطلاقه على سبيل التعميم لا التخصيص ؛ على شعر الشاعر ولوحة الرسام وتمثال النحات ودراما الكاتب المسرحي ، بحيث يسمى كل واحد من أصحابها مبدعاً وهم جميعاً مبدعون ؟ وهل يكون الإبداع بذلك مرادفاً للفن والمبدع للفنان ؟ والجواب عن ذلك إما بالسلب وإما بالإيجاب ، ولا نظن أنه بالإيجاب ولا فقيم الإلحاح على الإبداع ومشتقاته دون الفن ومشتقاته ؟ فلم يبق إلا أنها مختلفان وإذا كانا مختلفين فأين يقع الإبداع من الشعر واللوحات والتمثال والسيمفونية وغيرها من الأعمال الفنية ؟ هل هو أصل لها وشرط لوجودها ؛ بمعنى أنه سابق عليها أو أنه يقع منها في الصميم ؟ وهذه الأسئلة على تباعدها يفضي بعضها إلى بعض ؛ لأنها تترامي إلى استطبيق العمل الفني ؛ هل تبدأ من العمل الفني بعد تمامه أو تبدأ من صاحبه ؟

#### الرومانتيكية العربية

وقد تنويسي هذا الإشكال بل تلاشي في خضم التجارب والمشاعر والعواطف وغيرها من أحوال النفس وخوالجها التي حفل بها النقد العربي الحديث ؛ منذ أصحاب الديوان إلى جماعة أبولو ومن تلاهم إلى عهد قريب مما لا موضوع معه لغيرها في كلامهم ؛ فبعد الرحمن شكرى يتساءل : أليس بحال الشعر الإحساس بخوالج النفس وشرح ما يعتورها ؟ - وأجمل معاني الشعر عنده ما قبل في تحليل عواطف النفس ، ووصف حركاتها كما يشرح الطبيب الجسم . والمعاني الشعرية هي خواطر المرء وآراؤه ونجاربه وأحوال نفسه .

والشعر عند العقاد إذا لم يكن تعبيراً عن الذات كان صناعة ، وإذا كان صناعة لا يكون ذا سليفة إنسانية ؛ فحين نقرأ شعر شاعر ولا نعرف هذا الشاعر من شعره ، ولم تظهر لنا شخصيته الصادقة من

خلاله، فالأحرى أن نسمى هذا الشعر تنسيقاً لا تعبيراً .

والتعبير عن الذات لا يقتصر على ما يحتمل داخل النفس الإنسانية ، وإنما يتعداه إلى الخارج ، فكل ما تخلع عليه من إحساسنا ونقبض عليه من خيالنا وتخلله بوعينا ونبت فيه هواجسنا وأحلامنا ومخاوفنا ، هو شعر وموضوع الشعر ، ولو كان مما نراه في البيت أو الطريق ، ومما نراه في الدكاكين المعروضة ، وفي السيارة التي نحسب من أدوات المعيشة اليومية . فكل ما يمتزج بالشعور صالح للتعبير .

وطريقة التعبير والبناء الفني يغلب عليها ذلك ؛ فالوحدة العضوية عند العقاد مقتضاها أن القصيدة لا يجوز أن تكون أجزاء متناثرة يجمعها إطار واحد ؛ ذلك أن الشعر الحق لا يمكن أن يتمثل في شعر تغير فيه أوضاع أبياته ، ومع ذلك لا نحس أن مقاصد الشاعر قد تغيرت تبعاً لذلك ؛ فالقصيدة عبارة أخرى ليست مجموعة من الأبيات يستقل فيها البيت عما قبله وما بعده، وإنما هي تآلف مركب يحوج فيه البيت إلى تذكر ما يسبقه وترقب ما يتبعه ضمن نسق موحد . ومثل هذه الوحدة تفرضها النفس الشاعرة ؛ النفس التي تتآلف فيها المعرفة والإحساس . واللغة عند خليل مطران غير التصور والرأى ؛ وخطة العرب في الشعر لا يجب حتماً أن تكون خطتنا؛ بل للعرب عصرهم ولنا عصرنا ، ولهم آدابهم وأخلاقهم وحاجاتهم وعلومهم ولنا آدابنا وأخلاقنا وحاجاتنا وعلومنا ، ولهذا وجب أن يكون شعرنا ممثلاً لتصورنا وشعورنا لا لتصورهم وشعورهم ؛ وإن كان مفرغاً في قلوبهم محتلياً مذهبهم اللفظية .

ويصف مطران نتاجه الشعري بأنه مدامع ذرفتها ، وزفرات صعدتها ، وقطع من الحياة بددتها ثم نظمها ، فتومت أي استعدتها . وتاريخ حركة أبولو من تاريخ جماعة الديوان ، وكلام أبي شادي يغني عن كل كلام في تأثيره بتحليل مطران ؛ يقول : وأثر مطران في شعري هو أثر عميق لأنه يرجع إلى طفولتي الأدبية ، ويصاحني في جميع أدوار حياتي . وإذا كان استقلالاً الفني متجلياً الآن في أعماله ، فهو في الوقت نفسه يمثل الاطراد الطبيعي للتعاليم الفنية التي نشرتها نفسى الصبية من ذلك الأستاذ العظيم .

ومن الملامح العامة لحركة أبولو كما يلخصها أبو القاسم الشابي : الوجدانية . ومن المظاهر التي رافقتها القلق والترعة الإنسانية ؛ والانعياز للطبيعة ، لا من حيث هي مناظر ومشاهد ، بل من حيث إنها تختزن الأسرار أو المجهول ؛ ثم التوكيد على وحدة القصيدة، وعلى وحدة الشاعر نفسه وشخصيته ومذهبه الفني والموضوعي .

والرؤيا عند جبران خليل جبران ، شأنه شأن وليام بليك ، تحتل المقام الأول في المعرفة . والشعر، وهي رؤيا بالقلب تقوم على التفهم الخاص للأشياء الذي هو أعمن من الأعماق وأعلى من الأعلى . والشاعر عنده إما أنه طبيعة، وإما أنه يبحث عن الطبيعة . هو في الحالة الأولى شاعر بسيط ، وهو في الحالة الثانية شاعر عاطفي<sup>(١)</sup> .

#### الاستطبيق الذاتية :

وهذا قليل من كثير لا يسعنا إثباته ، فالذي يعيننا أنه كان صدى للاستطبيق التي تتعاطى الفن من حيث هو نشاط ذاتي للفنان ؛ فالفن



داخلي يجعل من الفكر فكرا ومن التجربة تجربة .

وهل يسوغ إذا انتفت الألفاظ أن توصف التجربة بأنها فنية وهي لا تظهر إلا في الألفاظ ولا وجود لها إلا فيها ؟ والقول بأن الفكر الذي يتضمنه بيت من الشعر له قبل العبارة منه بالألفاظ وجود كالوجود الفعلي في القصيدة ، وأنه واحد لا يختلف قبل الألفاظ عنه بعدها وهم من الأوهام ؛ لأنه قبل العبارة عنه سديم وضباب ، ولا حقيقة له إلا في اللغة واللفظ والبيت .

وهذا الوهم لا يعدله في اللبس إلا وصف الفن من جهة النواة السيكلوجية كأنه قد تولد منها واستحال بعد ذلك إلى مضمون ؛ ولذلك لم يزل التعريف الكلاسيكي للفن أدل على حقيقته ؛ فالفن ليس معرفة ولا هو بالحدث أو الإحساس بل هو على حد قول القدماء - عمل وصناعة - على ما في هذا اللفظ من جفاف ، والإحساس الشعري والمعرفة ليس لها من القصيدة إلا نصيب ضئيل . وغاية ما يقال في هذه النظريات ما أخذه إليوت على التجربة الشعرية كما وصفها برعمون من أنها ربما كانت أدعى إلى المعرفة السيكلوجية بحياة الشاعر كلها أو بعضها منها إلى معرفة الشعر ، وهيات أن تكون أصلاً لأعمق الشعر أو لأحسن ما في عمل الشاعر ، أو تكون قريبة على قيمة الشعر بأي حال .

وإذا سلمنا بما قد يقع في بداية الفن من التجربة الغامضة أو الحالة الشعرية أو الإسقاط الوجداني ، فلا شيء من ذلك يمكن أن يقال فيه إنه علة لوجود العمل الفني ، أو يصلح معياراً للحكم عليه بالجوهر ؛ لأن الشكل في صورته الأخيرة لا يقوم إلا في نطاق شرعية جديدة تعني على هذه المقولات .

وإذا جاز أن يكون لها نصيب في الخلق الفني بأن تعطيه شيئاً من مضمونه ، وتجعل من الفن فناً في داخله إنسان كما يقال ، فإنها لا تولد ما يختص به ويتميز عن سواه من مظاهر الحياة الروحية ؛ لأنها ليست ماهية الشعر ولا يتقوم بها وجوده .

#### النقد وخدعة الأصل :

ويظهر أثر ذلك في الجانب التطبيقي ؛ وهو النقد الذي يتطلب في شريعته نوعاً من الرياضة التي يتدسس معها الناقد إلى ما تختلج به نفس الشاعر ، على نحو ما ذهب إليه جاك ماريان في برنامج الذي يدعو فيه الناقد قبل أن يقدم على الحكم على عمل ما إلى الكشف عما أراده الشاعر أصلاً وأفضى به إلى أن يكتب ، وبيان ما خفي من أشياء اعتملت في نفسه ثم مشاركته في الحدس الشعري المولود في اللحظة المظلمة لنشاطه<sup>(1)</sup> .

وإذا جاز شيء من ذلك، فهل فيه ما يغني عن تعاطي الشعر ومناجزة الشكل الذي يبنى عليه ؟ وأيهما أصح ، أن يتجه الفعل التقديري للمشاهد إلى ما حدث في نفس الفنان على ما يؤخذ من العمل أم إلى العمل نفسه ؟

أما من جهة الشعر، فالذي حدث في نفس الشاعر هو القصيدة لا ما يتعذر سببه كالتجربة والوجدان والحدس الخلاق . والقصيدة حقيقة جديدة استقلت عن أصلها الذي ترد إليه ؛ لأنها استقلت عن الأفعال التي تقع في نفس الشاعر فهي لم تكده تخرج إلى حيز الوجود حتى نأت عنه ونأى عنها ولم يعد لنفسه وأحواله دخل في التأتى إليها

فيها تعبير عن الذات وتمثيل للواقع في أفق الحيوية والوجدان . وكانت كلمة الخلق هي مفتاح هذه الاستطيقا التي أمدتها النيوروماتيكية بمقولات جديدة جعلت منها استطيقا مثالية تعند بالمضمون .

فالعامل الفني عند الرومانتيكيين مناطه الخلق والإلهام ، وليس محاكاة للطبيعة، ولا هو صناعة من الصناعات ؛ لأنه عندهم - كما يقول موريتز<sup>(2)</sup> - جنجر - نتيجة لقوى ميتافيزيقية أعمق مما يتأتى للإنسان ، وقطعة من الطاقة الحيوية الأولى التي تحولت إلى موضوع ، تظهر فيها الحياة ذاتها ظهور القوى الخلاقة . والفن إشعاع من العبقري، وانتصار للحياة، وعمل من أعمال الروح .

وهردر ، الذي عز عليه أن يكون الفنان مجرد إنسان يملك ناصية القواعد الاستطيقية التي يبنى على مقتضاها أعماله ؛ أطلق نظريته في العبقري الخلاق ، ومضت الرومانتيكية في هذا السبيل على طريقها في تقوم العبقري ، وردد نيتشه أصداً ذلك في مواضع كثيرة من كتاباته في عصر الشباب .

ويجمل جنجر الحكم على هذه الاستطيقا في أنه إذا كان قد أمكن بفضلها الوصول بالمعرفة الفنية إلى أعماق كانت مجهولة من قبل ، ومهدت السبيل لنظرية في الماهية والتطور الفني للعبقري الخلاق ( سبيل وجوندلف ) بدلا من التراجم الشخصية للفنانين المليئة بتفاصيل لا تقدم ولا تؤخر ، فإنها تخلت عن مناط القيمة الاستطيقية في العمل الفني دون صاحبه ؛ وهو أهم من ذلك بكثير .

#### النيوروماتيكية :

والنظريات النيوروماتيكية وإن اختلفت ماهية الشعر فيها باختلاف ما تقوم عليه من تصورات ، فما يسمى في إحداها تجربة حية يغاير ما يطلق عليه في الأخرى الحدس الخلاق ، وما يعرف بالتجربة الشعرية يبين ما يحد بالإسقاط الوجداني ؛ إلا أنها جميعاً تحاول التأتى إلى الأصل الذي نشأ منه العمل ؛ وذلك بتجاوز القصيدة مثلاً للوقوف خلف اللغة على مضمون المعرفة أو الوجدان المبين للألفاظ والسابق عليها ؛ طمعاً في الكشف عن سر العمل على ما يتجلى في روح الشاعر .

وليس وراء ذلك إلا حل القصيدة وقيمتها في إطار من الحيوية والتجربة ؛ فالشعر إن كان بذلك يعلو في جانب لأنه يضرب بمجذوره في جملة الحياة والتجربة ، فإنه يلائم في جانب آخر لأن الحياة ليست شعراً كلها . والوجدان ، والحدث ليسا بقادريين وحدهما على أن يبقيا قصيدة . وإذا صح أن الحياة والمصير والذات هي المضمون الكبير للشعر فإنه لا يتأتى لها ذلك إلا إذا تبلورت في اللغة ثم أتى للفكر الاستطيق أن يهبط من الشعر إلى الجذور الحيوية للحدس أو التجربة التي ولدته قبل الكلمة ليجد في حجرها ماهية الشعر ، وهل كان لمثل هذه الأفعال قبل أن ترقى إلى لغة شعرية حقيقة وحياة ، كالحقيقة والحياة اللتين تستظهرهما بعدها ؟

والذي نعلمه أن الفكر لا يكون من الشعر ، ولا الحدس من الفن ، ولا التجربة من الاستطيقا ، إلا إذا طوى كل منها في عملية الخلق التي تنتهي بالعمل الفني . وليس الشكل الذي تأخذه بعد ذلك من قبيل الشكل الخارجي الذي يتزل منزلة الكساء ، بل هو شكل

وفهمها . وإذا ساغ لنا أن نستظهر شيئاً من الأفعال التي تعين على ذلك فلا ينبغي أن نجاوز ما تضطرب به من فعل وحدث ، فحياته تمتد في القصيدة لا في حياة الشاعر .

والمضمون الكلي للعمل - على ما ذكر أرنولد هوسر - يتضاءل ويصغر إذا عزلت البواعث عن ترابط العمل الأدبي وردت إلى تطور التحليل النفسي ، فكلمة اقتربتنا من أصل العمل ابتعدنا عن معناه الفني .

واستنتاج العمل الفني من حياة صاحبه يرتبط بما تقتضيه نظرية التطور من أن المرحلة الأولى من مراحل النمو تصور كل مضمونه وحتى إذا سلمنا بهذا على نحو ما يسلم به التحليل النفسي فلا مناص من الإقرار بأن الخطوة الحاسمة توجد في منتصف الطريق بين التصور الأول للعمل والنتيجة الصورية التي ينهي إليها . ومن سفسطة الفكر البيولوجي القول بأن المرحلة الأولى من عملية الخلق ينبغي بالضرورة أن تتضمن حصيلتها النهائية ؛ فنتيجة النمو ليست في أغلب الأحيان إلا نتاجاً ثانوياً للقوى التي تعمل منذ البداية ، ومن ثم فكل تفسير للعمل من جهة أصله ، وكسـل تفسير نفسي ليس من شأنه إلا التقليل من المسارب المختلفة للاتجاه الأصلي ؛ وهي مسارب لا تكف عن النمو . والمعالم الجوهرية للعمل لا تطابق دائماً اللحظات الأولية الدائمة لفعل الخلق والإبداع ؛ فالقيمة الفنية والطابع الاستطقي كلاهما من وجهة النظر الأصلية والسيكولوجية والفيزيولوجية والاجتماعية أمر ثانوي . في حين أن التجارب والميول التي تحاول السيكولوجيا بعامة ، والتحليل النفسي بخاصة ، أن ترى فيها أصل العمل الفني ، لا تخرج عن كونها صوراً متباينة من صور السلوك الحيوي ، وتعد أساساً لما يتحقق منها فنية كانت أم غير فنية ، موفقة كانت أم فاشلة .

وقد كان مما أجاب به فرويد ذات مرة عن سؤال للشاعر السبريالي أندريه بريتون أن الحلم لا يقول لنا شيئاً بدون معرفة شخصية صاحبه وصراعاته الخاصة وأعراضه وتجاربه ، في حين أن العمل الفني يقول لنا كثيراً حتى إذا لم نكن نعرف شيئاً عن صاحبه .

ومن العبارات التي تتضمنها الكتابات الأخيرة لفرويد - وهي ذات مغزى كبير فيها نحن بصده - قوله إن القوة الخالقة للفنان لا تتبع دائماً للأسف إرادته ، بل يخرج العمل كما يريد ، وغالباً ما يواجه مؤلفه كأنه شيء مستقل ، بل كأنه شيء غريب .

غير أن النشوة بالمقولات الرومانتيكية تغري أصحابها بالنقد الذي يتقلب بين الرضا والسخط ، والتفاؤل والتشاؤم ، والابتهاج بالحياة والعزوف عنها ، والمتالبة الواقعية ، والطموح الاجتماعي والترق السياسي ، وما إلى ذلك مما تسود به الصفحات الطوال .

والشعر عرضة لأن يقال فيه كل شيء إلا الشعر ؛ لأنه مفتوح على الطبيعة والإنسان ، ولذلك تفرقت السبل بالنقد ولم يصف في كل أحواله للشعر ولغته ؛ بل كان الكلام في غير موضوعه أكثر من الكلام في موضوعه ؛ فقد أتى عليه زمان كانت الكلمة فيه للتاريخ ؛ فكان كحاطب ليل ينسقط كل شاردة وواردة ؛ يجمع ما تباين واختلف ، ويفرق ولم يأتلف ، في إطار زائف يوهـم من يطالعـه أنه بإزاء تاريخ اتصلت فيه الفصول ، وهو في حقيقته تاريخ مفتعل للجحاجم والعظام ، يفتقر إلى أوليات البحث العلمي الذي يقتضي كما يقول القدماء جهة اتحاد تؤول إليها المسائل ، ويقوم بدلا من ذلك على الزمان

الحارجي الذي يقاس بالشهور والأعوام .

وإذا كان للنقد زمانه فزمانه هو الزمان اللغوي الذي يفيض فيه أوله إلى آخره ، ويتخذ منه موضوعه المشروع الذي لا يسوغ سواء ؛ لأنه إنما يتقدم بالوجود اللغوي الذي يتقدم ما عداه .

والنقد الذي يلتبس مرادفاً للفن من التجارب والوجدان ، ويفصل الحدس عن العبارة ، ويعكف على الحال الداخلية للشاعر يمسك فيهما سماء ومسات ويبرد سلى<sup>(١)</sup> خدعة النوايا . ويمكن إذا نحن توسعنا في معناها أن نطلق عليها خدعة الأصل . وخدعة النوايا منشؤها الإلحاح على معرفة ما قصد إليه الشاعر بدعوى أن القصد يجانس سلوكه بإزاء عمله ومنحى شعوره وما أفضى به إلى أن يكتب ما كتب . وخدعة الأصل تترع بأصحابها - فضلاً عن معرفة النوايا الخالقة - إلى استقصاء البواعث الحفية لروح الفنان ؛ وهي تبدأ باستنباط معيار النقد من العلل السيكولوجية للقصيدة وتنتهي بحياة الأشخاص والنسبية .

والرد على خدعة الأصل خطبه يسير ؛ لأنه لا يجاوز السؤال عن إمكان الوقوف على ما أراده الشاعر . وهو إذا وفق في ذلك فالقصيدة ذاتها كفيلة ببيانه ، وإذا لم يوفق فالقصيدة لا تصلح شاهداً عليه . وحينئذ ينبغي للنقاد أن يخرج من القصيدة القماشاً لما لا يوجد فيها من البيانات .

والطريق إلى فهم القصيدة إذا خرج منها وصعد إلى علها المزعومة لزم عنه أحد أمرين : أن تشمل القصيدة على المقدمات السيكولوجية أو لا تشمل ؛ فإن كان الأول ، لم تعد مقدمات ولا اختلاجات لنفس الشاعر ، كما لم تعد نوايا أو تجارب ؛ لأنها استحكت واستحالت إلى كيان راسخ في بناء القصيدة . وبانتقالها إلى حال جديدة هي حال القصيدة ، استجابت لأحكام أخرى ، ودخلت في معايير موضوعية جديدة .

وإن كان الثاني ، وقصرت المقدمات ، عن أن تؤلف القصيدة ، ولم تخرج عن كونها تاريخاً قبل تاريخها المزعوم ، فنحن إذا بإزاء حقيقة أخرى مختلفة عن العمل وسابقة عليه ، ولا يبلغ قانونها أن يكون معياراً للشعر ؛ لأنه ليس قانون الشيء الذي يسمى قصيدة .

وليس معنى هذا أن القصيدة شيء مغلق أو مطلق لأنها تنم عن نشأتها ، ولكنها تنم عنها في تكوينها اللغوي لا في شيء سابق عليها وخارج عنها . وفهمها إنما يكون على مقتضى قانونها اللغوي لا بتكرار التجربة التي خاضها صاحبها أو تعاطى الحدس الذي تعاطاه .

وإذا كان للخلق معنى ، فمعناه في عمل القصيدة لا فيما يقع قبلها . وسر الخلق الشعري لن تكشف عنه الاستطيقا السيكولوجية . ففي كل شعر كما يقول إليوت ، شيء عظيم يظل خافياً علينا ما كانت معرفتنا بالشاعر ؛ ذلك أنه بانتهاء القصيدة يكون قد حدث شيء جديد ؛ شيء لا يمكن تفسيره بما وقع من قبل ؛ وهذا ما ينبغي أن نفهمه من الخلق . ونسيان هذه الحقيقة هي آفة النقد الذي يتندر عليه فاليري ؛ لأن الإنسان فيه علة العمل الأدبي وسببه ، كالجرم الذي يعد في نظر القانون سبب الجريمة وعلتها الفاعلة .

الوجود الموضوعي للعمل الفني :

فالذي يريب من الإبداع هو ما يريب من الاستطيقا التي نشأ في أحضانها ؛ وهي استطيقا مثالية لا تسلم من شبهة المحايثة ، وما تقوم



يقال إن ارتجاج الكلمة الشيء يحس الكلمة التالية ، بل ينبغي أن يقال إن تجاور الكلمتين يطلق حركة ديناميكية ( تساؤل عن التركيب والمعنى والصوت ) تصلح رحا وقالباً لتنظيم النص ، لا يتأق للكلمة بدونه أن تكون شعرية .

وإذا لم يكن مضمون الخطاب فضلاً عن بديله من الإيديولوجية هو الملاذ الصحيح فإن ذلك لا يحول لنا القول بتحرر الكلمة من اللغة وهذا العرض ليس من شأنه إلا انعدام الحد للوظيفة الخاصة للغة التي لا تنفك عن الإنتاج . وليس الشأن في رد التراكب إلى الوحدة بل الشأن في الاعتداد بالتراكب الفعالي<sup>(٨)</sup> .

وأكثر ما يقال في النقد العربي أشد إغراقاً في الذاتية وبعداً عن الحقيقة اللغوية للشعر الحديث . وإذا جاء شيء من ذلك كالذي ذكره أدونيس عن النظرة الشعرية الحديثة ومقارنتها بما يقابلها في الشعر القديم ، إلثاث اللغة ، وتحللت تحت وطأة الذات العملاقة التي تستوعب كل شيء ، ويصدر عنها كل شيء بحكم الإبداع .

فإذا تجاوزنا عما يتلجلج به الكلام حول المبدع الذي لا يكب ، كما يتكلم بل يتكلم كما يكتب ، ويتجاوز لغة الكتابة بحسب الكلام إلى لغة الكلام بحسب الكتابة<sup>(٩)</sup> ، بقى لنا منه معناه ، ومعناه الذي لا يدل عليه لفظه ! إفراغ الكلمات من محتواها المألوف واستئصالها من سياقها المعروف . وبدل أن يكون الشاعر جزءاً من اللغة المألوفة تصبح اللغة جزءاً من الشاعر . وهذا المعنى يكون الأساس هو الشاعر لا الشعر ، وهكذا تصبح اللغة بحسب الشاعر لا بحسب ، لا يلبسها وإنما يتجلى فيها وهكذا يؤسسها ، فاللغة تولد مع كل مبدع ، ولغة المبدع لا تحيى من الكلام الذي سبق أن نطق به ، بل تحيى من كون الإنسان يعرف به جوهرية بين جميع الكائنات بأنه الناطق ، تحيى من الأصل لا من التالى للأصل ، لا تحيى مما تراكم بل مما لم يتراكم بعد ، لا تصدر - بتعبير آخر - عن منظومة من الأفكار والرموز والصيغ الموجودة سابقاً بل تصدر عن مبدع يبدو لفراة إبداعه كأنه يؤسسها للمرة الأولى ! وهذا هو الثمن الباهظ للإبداع الذي تنقلص فيه اللغة الشعرية بقدر تضخم شخصية المبدع .

فالإبداع الذي يجعل اللغة جزءاً من الشاعر ، بل يجعل الأساس هو الشاعر لا الشعر ، ليس إبداعاً ؛ لأن ذلك يميز اللغة الشعرية عن مطلق الكلام ، إذ هو يصدق على كل كلام .

ولا يشفع لذلك أن يقال إن اللغة بحسب الشاعر لأن اللغة الشعرية متعالية بقانونها ومكوناتها التي يتلاشى فيها الأنا التجريبي ، وتتكلم اللغة التي تجاوز الشاعر لأنها غاية في ذاتها وليست وسيلة إلى غيرها من الدواعي والأحوال .

وإذا كانت اللغة تولد مع كل مبدع كان معنى ذلك انفصالها عن صاحبها كما ينفصل الوليد عن الوالدة . وسيكولوجية الذات الخلاقة - في لغة السيكلوجيين - سيكولوجية نسائية يخرج العمل الخلاق فيها من أعماق اللاوعي ، وما يمكن أن يطلق عليه مملكة الأمومة . وحينما يغلب الخلق يغلب معه اللاوعي على أنه قوة مكونة للحياة ، والوعي في مقابل الإرادة الواعية ، ولذلك كان العمل الجين أشبه بمصير الشاعر<sup>(١٠)</sup> .

#### الأصالة والإبداع :

ودعوى الأصل الذي لم يسبق في الإبداع دعوى عريضة ، لأنه

عليه من رد الدلالات التي تتوخى مجالاً من مجالات التعالي إلى مضامين محايدة للشعور ولذلك لا تفرق بين هذه المضامين ومضامين العمل الفني التي تتحول معها خلفيته إلى خلفية المبدع ، وفي ذلك ما فيه من الضيم للعمل ؛ فموضوعيته ليست مجرد تعين للتجربة الاستيطيقية عند القارئ ؛ بل تجاوز ذلك إلى التحقق الموضوعي الذي يثبت معه وجود في ذاته له نداء وحضور .

والعمل الفني كما بسطه هيدجر<sup>(١١)</sup> في أروع صورة ، يوجد وجوداً طبيعياً كوجود أي شيء ؛ فالشبيبة هي الخصوصية التي يطالعتها بها العمل الفني حين تلقاه ، ولكنه مع ذلك أكثر من الشيء الساذج وأجل ؛ لأن المادة فيه لا تختفي ولا تنفذ بالاستعمال كما هو الشأن في سائر الأدوات والأشياء المصنوعة ، بل تشارك مشاركة جوهرية فيه ، وهو ما لم تقدره المثالية الاستيطيقية ( عند كروتشه وكولنجود ) حق قدره ؛ إذ إن العمل الفني عندها يكتمل في الروح من حيث هو حالة ذهنية أو حدس ، ولا تعدو ماديته الموضوعية أن تكون أمراً ثانوياً وعرضاً من الأعراض .

أما عند هيدجر فللمادة في العمل الفني قيمة في ذاتها تنبعث وتتوهج في لمعان الألوان وصلابة الحجر وتنوعات الموسيقى . وما يقال فيها يقال في اللغة التي تتألق في الشعر وتتكلم في الشاعر ، على أنها لغة الوجود التي تكشف حضور العالم .

#### الشعر الحديث والوجود اللغوي :

ولا يدخل في غرضنا التعرض للحلول اللغوية والأسلوبية التي توخاها النقد للخروج من الإشكال الذي خلفه القرن التاسع عشر برؤيته التاريخية والفردية ، بعد ما تبين أن ما يقال عن النص وما يقال عن المؤلف أمران مختلفان ، وما أدى إليه ذلك من توخي نقد يبدأ من النص ليعود إلى النص على ما يظهر عند ليوبستزر بطريقته الدائرية وحسبنا أن نشير إلى تناول بارت للشعر الحديث ، لأنه بسبيل مما نحن فيه ، حيث استطار في النقد العربي وحام معه الإبداع والاختراع .

وبارت يقيم نوعاً من التقابل بين الشعر الحديث ( ابتداء من رامبو ) والشعر الكلاسيكي بناء على ما اشتهر من التقابل بين الكتابة والأسلوب ؛ فالشعر الكلاسيكي عنده كتابة تحيد الكلمات للوصول إلى فن التعبير لا إلى الاختراع ، في حين أن الشعر الحديث أسلوب ولغة مستقلة بكيانه لا تفوق إلا في الميثولوجيا الشخصية السرية للمؤلف ؛ فالكلمة الشعرية تبرز بحرية لانهاية . هي كتلة ودعامة تفوق في كل شامل من المعاني والانعكاسات .

فهذا النص - وهو سابق على كلام جاكسون عن الوظيفة الشعرية للغة ، وأبحاث تشومسكي في التطور التوليدي للغة - يفتقر الشعر فيه إلى أساس لغوي متين ، وإن كان من أول النصوص التي كشفت عن الانفصام الذي وقع في أواخر القرن التاسع عشر ، حين اكتمل وعى الشعر بذاته وبوجوده المادي ؛ وهو الوجود اللغوي .

ولكن الذي حدث لم يكن منشؤه رفض القيمة الوظيفية للغة ، بل كانت علته إخضاع الوظيفة المرجعية للوظيفة الشعرية ؛ فالعلاقات التي تجمع بين الألفاظ لم تلغ كما لو كان ذلك بفعل عصا سحرية كما يظن بارت ، بل أعيد تقويمها في تناسل جديد يضفي أهمية على الدال مساوية لأهمية المدلول ، ويثير قضية العلامة في تحكها ؛ فلا يكفي أن

لا توجد المواقف المغلقة التي تبدأ بكلمة وتنتهي بأخرى ، كما لا توجد الكلمة التي تبقى على حال واحدة .

وللأصل والبداية تاريخ قريب ألم به لويس جرير<sup>(١)</sup> ، فقد ارتبط في اللغات الأوربية في أول عهده بمعان دينية (نجوم حول معصية آدم الأولى) ، ثم انتقل إلى مصطلحات فن التصوير للدلالة على الفرق بين العمل الفني ونسخته دون أن يكون لذلك تأثير استعيني .

أما لفظ الأصالة (الذي ظهر لأول مرة في الفرنسية في سنة ١٦٩٩ وفي الإنجليزية في سنة ١٧٤٢) فقد أطلق على القدرة الفنية التي تظهر في الملاحظة المباشرة للطبيعة خارج النماذج التقليدية ، ثم استعمل في القدرة على الاختراع الشعري ، و«خلق» كائنات فوق الطبيعة من عمل «العبرى» .

ولم تلبث المصطلحات الثلاثة (الأصالة والحق والعبرية) أن استفاضت واتخذت مكانها الاستعيني في الجدل الذي ثار في القرن التاسع عشر حول شكسبير ، والإشادة بذكره إزاء الكلاسيكية السائدة في ذلك الحين .

وأول كتاب ألف في هذا الباب هو كتاب إدوارد يونج «تأملات في التأليف الأصيل» وقد وضعه في سنة ١٧٥٩ ، ثم اتسع الكلام عنه في حركة Sturm und Drang الألمانية ، ووضع تصور جديد للعمل الفني حتى لقد اجتأرت جوته الشاب على التندر والسخرية من هذه المصطلحات التي كانت بدعة عند شبيبة ذلك العصر في رسالة بعث بها إلى خباز في ليزج قال فيها وقد جمع بينها :

«أنت تحبز بعبرية خلاقة تورثات أصيلة»

غير أن الرومانتيكيين لم يسعهم بعد ذلك أن يتندروا بها ؛ بل حاولوا بالبحث النظري العميق الذي لا يخلو من غلو في الفردية ، الوقوف على سر العمل الفني عن طريق أصالته التي انتهت برومانتيكية سوقية في زمننا ، من أمثلتها ما اشتهر من أن الأول الذي شبه المرأة بالوردة كان شاعراً ، والثاني كان أبلاً . وهذه العبارة التي تنسب إلى نيرفال ، ليس وراءها إلا الاقتناع الرومانتيكي بالأصالة العاجزة التي يقول المرء فيها الشيء مرة واحدة فقط ، وهو هارب من العالم ومن تاريخ الفن .

فأجراً منه الفنان ذو الأصالة الصادقة التي لا يخشى معها المقارنات ولا ينزول عن حركة التاريخ ، بل يستثير الأعمال الفنية ويدعوها ، ولا يهاب التصدي لها أيا كانت ؛ يأخذ منها ما يأخذ ويدع ما يدع . والأسد كما يقول فاليري مصنوع من الحراف المهضومة .

وأصالة العمل الفني اليوم لم تعد بداية من العالم الخارجي ، ولا من سويداء القلب ، ولا من جهة الأشياء الجميلة المتواضعة التي تحدث عنها رلكه في مطلع هذا القرن ؛ بل بما وراء الأشياء جميعاً في الوجود اللامتعين الذي يغدو العمل فيه أصلاً لذاته . وإلا فأين يجد الفن - كما قال رلكه في إحدى رسائله - نقطة انطلاقه إذا لم تتأت له تلك البهجة ، وذلك التوتر للبداية اللانهائية ، حيث يحيا العمل الفني بقدر ما يخفى في هوة أصله التي لا نهاية لها ؛ لأنه أورفيو الذي يهبط به إلى جحيم سوناتات رلكه .

مركز تحقيق تكاملي علوم إسلامي

#### الهوامش :

- ١ - رسالة الملكة بنصحيح عبد العزيز الميني ، أبو العلاء وما إليه ، دار الكتب العلمية ، بيروت .
- ٢ - إنظر الثابت والتحول لأدونيس (٣ - صدمة الحداثة) وعنه نقلنا هذه النصوص ص : ٧٣ ، ٩١ ، ١٥٩ - الطبعة الرابعة - دار العودة - بيروت .
- ٣ - Moritz Geiger; Estetica 46; Argos; Buenos Aires .
- ٤ - Maritain; Jacques; La Poesia y el arte (Creative Intuition in Art and Poetry) Buenos Aires; Emecé; 1955; pp. 362; 376 .
- ٥ - Arnold Hauser; Introduccion a la Historia del arte; Madrid p. 109 .
- ٦ - Wimsatt and Beardsly; The Verbal Icon (University of Kentucky

- Press p4 .  
Jose Miguel Ibanez Langlois; La creacion poetica; انظر Rialp; Madrid; Puste Primera
- ٧ - انظر كتابنا التركيب اللغوي للأدب - النهضة المصرية ص : ١٥٢
  - ٨ - Daniel Delas et Jacques Fillalet; Linguistique et Poétique; Larousse; - Paris; p. 23 .
  - ٩ - ادونيس الثابت والتحول ٣ صدمة الحداثة ص : ٢٨٢
  - ١٠ - Carl Gustav Jung; Psicologia y Poesia 320; Filosofia de la ciencia literaria; Mexico .
  - ١١ - Luis Juan Guerrero; Estetica Operatoria; Losada; Buenos Aires 398 .



صبري حافظ

## جماليات الحساسية والتغير الثقافي

ثمة اعتراف عام بشارف الإجماع على أن حياتنا قد تغيرت بشكل أساسي عما كانت عليه من قبل ، وأن هذا التغير ، الذي استدعى الاتفاق عليه ، ليس هو التغير التراكمي العادي الذي ينطبق عليه القول السائر بأن التغير هو سنة الحياة ، وإن كان فيه منه شيء . وهذه البديهة الشائعة تنطوي على مفارقة تستحق التريث عندها قليلا . فالسنة تعني الديمومة والثبات ، وهي تقيض التغير نفسه ؛ وتعني كذلك أن عملية التغير تلك تنهض على التواصل أكثر مما تعتمد على الانقطاع . وأن مفهوم التغير نفسه مفهوم تراكمي تدريجي لا يعرف التمزقات المبدلة للوعي ، والقاصمة لعمى علاقته مع السائد والمألوف . والسنة في هذا التعبير تسمى إلى غض الطرف عن عناصر التجديد في التغير ذاته ، وإلى تهميشها تمهيدا لاستيعادها أو التقليل من شأنها . ومن هنا فإن تراكم التغيرات لن يصبح فاعلا ومغيرا بحق ما لم يؤد إلى الإجهاز على هذا التواصل الساري في قلب سنة التغير تلك ؛ لي طرح مسألة التحول الكيفي ، والقطيعة الموقفية والمعرفية مع ما كان سائدا ومألوفا بشكل واضح . أقول : لي طرح هذه العملية ؛ لأنه بدون طرحها بشكل واضح على الوعي وبلورتها في مختلف وثائقه ، تظل عملية التغير ناقصة ومعيبة . ذلك لأن الشروط الصانعة للتغير ليست ، بأي حال من الأحوال ، هي نفسها الشروط المحددة للوعي به ، وإدراك كل ما يترتب عليه من متغيرات أخرى ، ناهيك عن المبادرة إلى صياغتها .

فقد تحدث تغيرات كثيرة دون أن يؤدي حدوثها إلى تغير الوعي بالواقع الذي حدثت فيه ، لأن هذه التغيرات لم تنتب علاقات القوى المحددة للوعي ، ولطبيعة معرفتنا به . ذلك لأن عملية إنتاج وثائق الوعي المختلفة ، أو بالأحرى عملية إنتاج الكتابة في أي مجتمع من المجتمعات تخضع لمجموعة من الإجراءات التي تستهدف جميعا السيطرة عليها ، والتحكم في اختيارها وتنظيمها وتوزيعها . وتسمى تلك الإجراءات كلها إلى تفادي خطرها وسطوتها ، وإلى التعامل مع الأحداث الطارئة ، لتجنب ما ينطوي عليه وجودها المادي الرازح المبهم من عواقب . وفي مجتمع كمجتمعنا ، فإننا نعرف جيدا قواعد الاستبعاد ، ومن أبرزها وأكثرها شيوعا تلك التي تتعلق بالتحريم . . . والتقسيم والرفض<sup>(١)</sup> ، وغير ذلك من القواعد المعقدة والمراوغة التي تسمى إلى تهميش عناصر التغير ، وتغيب الوعي بها ، حتى تستمر آليات الواقع الراهن في سيطرتها وفاعليتها الرامية إلى ترسيخ علاقات القوة السائدة . ومن هنا فإن الاعتراف ، أو الوعي بالتغير لا يقل أهمية عن مختلف مكونات هذا التغير الاجتماعية والتاريخية والنفسية والاقتصادية ، ودور هذه المكونات في منح هذا التغير كينونته الفاعلة .

ويبقى أن الاعتراف بتغير حياتنا ذاك هو من النوع الذي يعي وعيا تاما أنه تغير ينطوي على قدر من الانقطاع ، وعلى إجماع بأن هذا التغير لا يكرر نفسه باستمرار . وليس هذا اليقين نابعا من حدس ، أو إحساس فردي ، ولكنه نتيجة لاستقراء متغيرات الواقع الحضاري ، التي تشير إلى تغير علاقات القوى الحاكمة لتغير الوعي ، وتبديل الأطر المعرفية . ذلك لأن جدلية المعرفة - القوة ، التي بلورتها كتابات ميشيل فوكو المهمة تكشف ، إذا ما ربطت بالبعد الاجتماعي الحضاري ، عن أن متغيرات علاقات القوة الاجتماعية والسياسية في الواقع المصري طوال العقود القليلة الماضية هي التي تطرح هذا اليقين . كما أن قراءة مختلف وثائق الوعي الأدبي المهمة التي صدرت خلال العقود

الأخيرين ، تؤكد أن هذا التغير قد بلغ مرحلة تبلور الوعي به ؛ وهي مرحلة لا تقل أهمية عن مراحل حدوثه نفسها . ذلك لأن الاعتراف الشائع بتغير مختلف مكونات الواقع الحضاري بعامة ، والثقافي بخاصة ، ينطوي على اعتراف ضمني بتغير الحساسية الأدبية ، وتبدل « قواعد الإحالة » التي تحكم علاقة الأدب بالواقع . وسينصب اهتمام هذه الدراسة على تعرف ملامح هذا التغير ، وتعرف القوانين الحاكمة لتبدل قواعد الإحالة إلى الواقع التي تنطلق منها كتابات الحساسية الجديدة أو حساسية الحداثة ( وذلك لأنه قد سبق لي أن تناولت مختلف العوامل الصائفة للتغير في دراسة سابقة<sup>(٢)</sup> ، تناولت فيها بصورة ضافية سوسيولوجيا ظاهرة التغير بأبعادها التاريخية والثقافية والسياسية والاجتماعية والنفسية ، وكل العوامل المشاركة في صياغة الأنا الاجتماعية ، وفي تبديل وعيها بذاتها وبمكانتها في العالم الذي تعيش فيه ) .

### (١) قراءة في سوسيولوجيا الوعي بالتغير :

قلت إن يقيني بأن الوعي بالتغير ينطوي على اعتراف ضمني بأن هذا التغير قد بارح كل ثوابت السنّة إلى آفاق القطيعة الموقفية والمعرفية للمواضعات الثقافية والأدبية السائدة ، وأن ذلك ليس مجرد حدس فردي ، ولكنه نتيجة للقراءة النقدية لوثائق الوعي الأدبي المختلفة ، سواء منها الأعمال الإبداعية أو المقولات النظرية التي يعبر فيها الكتاب عن موقفهم من أعمالهم ، ومن إشكاليات الواقع الثقافي الذي يتعاملون معه أو يعملون في ظله . ومن أحدث تلك المقولات مجموعة الشهادات المهمة التي تضمنها الاستطلاع الأدبي الواسع ، الذي استجوبت فيه مجلة ( الثقافة الجديدة ) القاهرة<sup>(٣)</sup> كوكبة كبيرة من أدباء جيل الستينيات ، والسبعينيات في مصر . وسوف أثري قليلاً عند هذه الشهادات ، لأنه لكي يكون لأي رصد للتحويلات الثقافية دلالة خارج إطار الاجتهادات الفردية ، لا بد أن تتسم المادة التي يستقى منها هذا الرصد بنتائج بقدر من العمومية يرقى بها إلى مستوى المسح الثقافي الاجتماعي ، الذي كثيراً ما تلجأ إليه دراسات علم اجتماع المعرفة ، وينجو بها من شرك التعميمات التي لا تعتمد على غير التجربة الفردية ، أو الحدوس الفطرية ، التي مهما كان مقدار ما بها من بصيرة صائبة ، فإن من العسير إقناع القاري بصحة حدودها المستبصرة ، وذلك لافتقارها إلى الأساس المادي الصلب الذي يقنع المثقف باجتهاداتها .

وتطرح تلك الشهادات مجموعة من القضايا الحيوية التي تقدم لنا بانوراما وثائقية لما يدور في العقل الأدبي المصري من هموم ثقافية وفكرية وحضارية واجتماعية . وتطرح هذه القضايا جميعاً لا من خلال صوت فردي ( مهما كانت أهميته ، فإن مصداقية شهادته على المرحلة تظل محصورة في دائرة الاجتهادات الشخصية ) ، وإنما من خلال صوت جماعي يضم في جوفته المعبرة مجموعة من أبرز الأصوات الإبداعية التي مارست عبء الكتابة ، واضطلعت بمسؤولية الكلمة في عقد السبعينيات الذي تدلى حوله بشهاداتها . ومن هنا فإننا لا نستمع من خلال هذا الصوت الجمعي إلى شهادة أقرب ما تكون إلى المسح الثقافي المعرفي فحسب ، ولكننا نطل عبره ، لا على آراء المراقب أو المشاهد الخارجي ، بل نطل كذلك على آراء المشارك في صنع الظاهرة الثقافية من داخلها ، والمكتوى حقاً بنيران مشكلاتها .

وشهادة هذا الاستطلاع على الواقع الثقافي في مصر هي - كما قلت - أقرب ما ظهر في هذا المجال إلى المسح الثقافي المعرفي . وأكرر هنا استعمال كلمة « أقرب » لأن العينة التي اختارتها المجلة ، وهي

عينة ممثلة بلا شك لمختلف الاتجاهات والممارسات الأدبية في السبعينيات ، لا تزال برغم ذلك في حدود العينة ، ولم تتمكن من تحقيق التغطية الكاملة التي تجعلها مسحاً ثقافياً شاملاً ؛ لأن مثل هذا المسح يحتاج إلى طاقات أكبر من طاقة مجلة من هذا النوع ، مهما كان إخلاص القائمين عليها ، ومهما كانت درجة تفانيهم . فقد ضم هذا الملف شهادات لثمانية عشر كاتباً ، بينهم عدد من أبرز كتاب الجيلين ، ومن أعمقهم موهبة ، وأرهفهم حساسية .

ويصني - بداية - أن أقدم رؤية الاستطلاع لإشكاليات الثقافة المصرية المعاصرة ؛ لأن هذه الرؤية هي خير مقدمة ، وأفضل مدخل للتعامل مع آليات الحساسية الجديدة ، وإمطة اللثام عن اللبس الذي لحق بالمصطلح والمفهوم معا ؛ ولأن حديث الكتاب عن الإشكاليات التي تعترى الثقافة العربية وتفت في عضدها ، ينطوي في بعد من أبعاده على وعي مضمحل بالآليات التغير ، وبضرورة الاستجابة لها ، وعلى وعي بأسلوب التعامل معها . وسأعتمد في هذا المجال إلى استخدام نصوص الشهادات نفسها قدر الإمكان ، للكشف عن مدى عمومية الظاهرة التي أود أن أطرحها ، وعن وجود رؤية مشتركة توشك أن تضم هذه الشهادات جميعاً ، برغم اختلافاتها البادية . فليس طبعياً ، بأي حال من الأحوال ، أن نجد هذا الإحساس العام بأن هناك تغيرات جذرية في شكل الواقع ، وطبيعة فهم الكتاب لهذا الواقع ، دون أن ينعكس مثل هذا الإحساس الحاد ، على شكل الكتابة ومحتواها معا ، ودون أن يؤثر في القوانين الحاكمة لعلاقتها بالواقع الذي صدرت عنه ، وتطمح إلى تحقيق الفاعلية والتأثير فيه ؛ إذ إن « التحولات الاجتماعية تخلق شكلها ، ولذلك كان من الطبيعي وجود أدب جديد يحمل شكل تلك المتغيرات »<sup>(٤)</sup> .

فثمة شعور عام يشارف الإجماع على أن « أحوالنا الثقافية تتسم بقلّة القيمة ... إن شيئاً من أردأ معايينا الاجتماعية قد أصاب تجمعاتنا الثقافية »<sup>(٥)</sup> ، ووعي بأن « التحولات السياسية والاقتصادية في السبعينيات ، أدت إلى هزّ بنية المجتمع المصري ، وتفكيك حلمه ، وإعلاء مبدأ الخلاص الفردي ، وتسييد الانتهازية والوصولية والردة »<sup>(٦)</sup> ، ويقين بأننا نعيش في عصر جديد وغريب معا ؛ « عصر الهزيمة وأنعم الظروف وأقساها ... فترة زمنية سياسية سريعة الإيقاع ، مختلفة التوجه ... أشباح الانحدار ، وإغلاق منافذ الإبداع »<sup>(٧)</sup> . هذا العصر الذي اتسم بـ « الدعوة لسيادة اللا عقل في الواقع الحياتي للمواطن المهزوم المأزوم الذي يقوم بدوره داخل إطار غير ديموقراطي ونظام تعليمي فاسد »<sup>(٨)</sup> ، وإلحاح على أن « المجتمع



الكاتب ضعيف الهمّة طرف<sup>(١٩)</sup>؛ ولا تنس الناشئ والمخبر والرقيب، وكل مكونات الزمن الرديء؛ لأن كل هذه الأطراف المتداخلة والمتناقضة، تغير طبيعة العملية الإبداعية ذاتها، لا طريقة تلقيها فحسب. ومن الأمور اللافتة للنظر أن إبراهيم عبد المجيد، الذي يعترف بتداخل كل هذه الأطراف المتناقضة في آليات عملية التوصيل الأدبي، يعلن ضيقه بهذا «الخلط القاتل بين السياسة والأدب». هذا الضيق الذي كان يصعب إن لم يستحل علينا العثور على أي تجليات له قبل جيل أو جيلين، نلمس في شهادات العدد مجموعة كبيرة من تبادياته المتباينة والمتكاملة؛ إذ يأخذ مرة شكل الحديث عن «أن هناك اختلالاً في علاقة الفكر العربي بواقعه، وأن محاولات راب الصنع لم تفلح حتى الآن في أن تؤسس نموذجاً لفكر يأخذ به المجتمع فيتشله من ذلك التخطيط الذي يعيشه منذ تفتح وعيه<sup>(٢٠)</sup>»، وتبدي مرة أخرى في الإشارة إلى «مشكلة الاشتباك بين الثقافة الرسمية والثقافة الوطنية<sup>(٢١)</sup>»، «فقدنا أجهزة ثقافية تابعة للدولة لا حصر لها، ومع هذا فالإبداع الحقيقي إنما يتم بعيداً عن هذه الأجهزة<sup>(٢٢)</sup>». وهذا ما يطرح – على نحو جذري – مسألة العلاقة بين الأدب والمؤسسة، وقضايا ما أسميه بـ «الثقافة البديلة» التي تمثلت فيما دعاه يوسف أبو رية باسم «كراسات الفقراء<sup>(٢٣)</sup>»، والتي تبلورت في مصر إبان مرحلة السبعينيات، في محاولة لاستنقاذ الوجه الحقيقي للثقافة المصرية من برائن التدهور والتردي في مهوى الفكر الرجعي.

وليس الضيق بالخلط بين الأدب والسياسة مجرد موقف شخصي من تلك العلاقة، بقدر ما هو تعبير عن تغير قواعد الإحالة إلى قضايا السياسة، ووسائل التعبير الأدبي عنها، وعن أن متطلبات القواعد الجديدة لا تتسق مع مثل هذا الخلط، الذي طالما باركه النقد العربي في مرحلة سابقة، ولا بد هنا من التفرقة بين الضيق بهذا الخلط، وبين موقف الكاتب الأيديولوجي، أو التزامه تجاه قضايا مجتمعه؛ وذلك لأن قواعد الإحالة الجديدة تعني حدوث تغير جذري في شكل هذا الالتزام وتبدياته، دون التحلل من جوهره، أو التخلي عن دور الكاتب الفعال في مجتمعه؛ كما يعني كذلك أن تصور الكاتب لدوره قد تغير، على النحو الذي يضع الكاتب أمام السياسي لا وراءه.

ويظهر هذا الضيق كذلك عبر الإشارة إلى ضرورة «البعد عن الخطابة السياسية المباشرة، والميل إلى تقديم الموقف الاجتماعي أو الإنساني أو السياسي ضمن سياق تشكيلى فنى<sup>(٢٤)</sup>». كما يطل علينا مرة ثالثة عبر الوعي بأن «الزمن الرديء يمكن أن يطرح فناً جيداً<sup>(٢٥)</sup>»، على النحو الذي يتحول فيه الفن إلى نشاط مفارق للمواقع برغم حمية مرافقه له، والذي تنتهي معه إلى الأبد، فكرة المفهوم الانعكاسي الساذج عن علاقة الأدب والفن بالواقع؛ وإلا لما استطاع الواقع الرديء أن يطرح فناً جيداً، ولما تمكن الأدب من التملص من أنشودة التردى والتراجع.

ويسفر هذا الضيق عن نفسه مرة أخرى عبر إدراك أن «الثقافة العربية في مصر تنقسم إلى ثقافات مختلفة؛ كل ثقافة منها تعبر عن توجه مختلف عن الآخر<sup>(٢٦)</sup>»، أو أن أحد إشكاليات الثقافة المصرية المعاصرة هي «إشكالية السيطرة الطاغية للأجهزة الرسمية المعادية للثقافة الجادة، وإصرارها على تسويق الغث من المنتج الثقافي والعمل

المصري قد شهد انقلاباً خطيراً في مفهوم القيمة، بعد أن اجتاحت لعة الانفتاح، وطرحت فيه مفاهيم جديدة وافدة على الساحة الأدبية والفنية هددت تراثاً عربياً بالتبدد والانحسار<sup>(٢٧)</sup>»، بل ساد شعور قوى بأن «الأحداث في عصرنا قد تداخلت في بعضها، وانقلبت المفاهيم والنظم، ولم يعد ذلك الاستقرار، أو تلك الدعة التي كانت موجودة من قبل. لقد أصيب العالم بالجنون حقيقة لا مجازاً... ولا أظن أن العالم العربي قد أصيب بمثل هذه اللوثة من قبل... العالم كله يتطور ويتقارب، ونحن محلك سر ونباعد، إننا نعيش على شفا جرف هار، إن لم تدركنا رحمة الله وعقولنا هويتنا جميعاً<sup>(٢٨)</sup>»؛ فقد شهد هذا العصر الغريب «انكسار الآمال، وخيبة الرجاء في بناء مشروع قومي، وعاش عصر السيطرة الفادحة للإعلام الموجه ورأى تقسيم الأنصبة والأدوار على أشباه الكتاب وأنصاف الموهوبين<sup>(٢٩)</sup>»، ولا غرو أن يتكشف هذا كله عن خلط مروع يتبدى في «إشكالية الثقافة المصرية بين ضرورة، بل حتمية ارتباطها بالثقافة الأم: الثقافة العربية، وبين وقوفها ضد محاولات الغزو القادمة من الغرب مرة، ومن العدو الصهيوني مرات وهذه الثقافة حائرة بين العدو القادم، والخليف الذي نحاول قطع الصلة به<sup>(٣٠)</sup>».

ويزداد إحساس الكاتب بالمرارة عندما يتيقن من أن هذا الخلط المروع ليس اعتبارياً، ولكنه عمدي، ونابع من «السيطرة الطاغية لأجهزة الثقافة الرسمية المعادية للثقافة الجادة، وإصرارها على تسويق الغث من المنتج الثقافي والعمل على ترويجيه<sup>(٣١)</sup>». فقد «ساهمت أجهزة عديدة في ترسيخ السطحية والتفاهة... بدءاً من أجهزة التعليم التي لا تربط القارئ بثقافة وإبداع العصر، وانتهاء بأجهزة الإعلام والثقافة التي تخدره، وتشوه وجدانه، بكل ما هو تافه وهامشي، فتتم في نوازع التبدل والكسل ومفارقة كل ما يحتاج إلى جهد عقل ووجداني<sup>(٣٢)</sup>». ولذلك كان طبيعياً أن يشعر الكاتب بالضيق بإزاء «سيادة المفاهيم الاستهلاكية، بعد تعثر المشروع القومي، وغياب دور مؤثر طليعى للمثقف... فقد عمت فوضى شاملة في منظومة المفاهيمات، واهتز ميزان القيم بعنف، وتكشفت أنماط رجعية في الفكر والسلوك حجبت بعتمتها جوانب الحركة والإبداع الحقيقية في المجتمع<sup>(٣٣)</sup>»، «حيث ساعد ذلك، بالتالي، على إفساح المجال أمام تيار الفن الرخيص المعبر عن الخلل، والمؤكد لسيادة القيم الفردية والمادية وغيباب الأهداف المشتركة للمجتمع في دوامة عظيمة<sup>(٣٤)</sup>». ناهيك عن مسألة تفشى الأمية «فلا يزال أكثر من نصف المجتمع المصري يعيش في ظلام الأمية الهجائية، والنصف الآخر يقع ٩٩,٩٪ منه تحت تأثير الأمية الفكرية والثقافية<sup>(٣٥)</sup>»، ذلك لأن «التعليم ذاته يحتاج إلى فلسفة جديدة، بعد أن تخلف عن اللحاق بالعصر<sup>(٣٦)</sup>».

## (٢) الخلط بين الأدب والسياسة وعلاقة الأدب بالواقع :

لقد بدلت كل هذه المتغيرات المتراكمة والمتراكبة مع مفهوم الفن، ومناخ تلقيه على السواء، لأن العصر قد أصبح بحق «عصر انقلاب». العلاقة البسيطة والمباشرة جداً بين الكاتب والقارئ بدخل فيها الآن ألف طرف وكأنها شبكة عنكبوت. فالأمية طرف؛ الإعلام السطحي طرف؛ كتاب السلطة طرف؛ الناقد المستفيد طرف؛



أخرى ، وأشاروا إلى القضايا التي يسعى إلى بلورتها بصور مغايرة ، بل لقد تجسدت حقيقته في كثير من أعمال من رفضوه من الكتاب المجيدين . وربما جنى على مفهوم الحساسية الجديدة الاستعمال الخطأ له ، أو ردود الفعل الشخصية تجاه بعض الذين آثروا استخدامه ، ولم يبدلوا جهداً كافياً لتوضيح دلالاته الثرية والمعقدة . وربما جاء اللبس في التعامل مع هذا المصطلح المهم ، من الاعتماد على تعريف إدوار الخراط له<sup>(٢٩)</sup> ، وهو تعريف يعد أقرب إلى التوصيفات الإبداعية ، منه إلى التحديدات النقدية الواضحة . لهذا كله كان من الضروري أن نترث قليلاً عند كل من هذين المصطلحين الأساسيين ، وسأبدأ بمصطلح «قواعد الإحالة» لأنه مصطلح لم يثر حوله ذلك اللفظ الذي لف في ضبابه مصطلح «الحساسية الجديدة» .

### (٣) قواعد الإحالة . . . ومفهوم الحساسية الجديدة :

هذا الاعتراف شبه الجمعي بوجود مجموعة من المتغيرات المهمة التي بدلت صورة الواقع وفهم الكاتب له ، وذلك الإحساس العام بالضيق بأشكال الكتابة التقليدية والرسمية منها على وجه الخصوص ، هو الأساس الذي ينهض عليه مفهوم الحساسية الجديدة . ولابد هنا من الإشارة إلى أن تغير الواقع وحده ، لا يكفي لتغيير فهمنا له ؛ ولكن تبدل تصورنا للواقع ، وتغير إحساس الكاتب بمكانه ودوره فيه ، هو الذي يؤدي - من ثم - إلى تغير ما أسميه بـ «قواعد الإحالة» وهي القواعد التي تحكم في طبيعة العلاقة المعقدة بين الفن والواقع ، وبين الكاتب ومجتمع ، وبين العمل الإبداعي والتقاليد والمواضعات الأدبية . تنهض عليها عمليتنا الخلق والتلقي ، وعلاوة على ذلك بين العمل الذي وكل المسلمات التي تنطوي عليها التقاليد والمواضعات الحضارية السائدة في الواقع الذي يصدر عنه ويطمح إلى تحقيق الفاعلية فيه . وهذه العلاقة مضمرة في كل الأعمال الإبداعية مهما كانت طبيعة توجهاتها ، أو نوعية قضاياها وعواملها . وإذا ما تغيرت قواعد الإحالة تغير معها الفن ، وتغيرت من ثم الحساسية الفنية أو الأدبية ذاتها . ومن هنا فإن مفهوم الحساسية الجديدة ليس مجرد تعبير عن تغير الإحساس ، كما أشار البعض ، وإن تضمن في داخله معنى هذا التغير ، ولكنه ، كأي مصطلح أدبي أو نقدي ، ينطوي بطبيعة الحال على الدلالات اللغوية العادية للفظ ، ولكنه في الوقت نفسه أكثر منها ثراء ؛ لأن الاستخدام الاصطلاحي لأي كلمة ، يضاف عليها بالقطع معاني جديدة ، ولا تجمدت الألفاظ وكفت اللغة عن التطور ، كما أنه - بما هو مفهوم أدبي أو نقدي - يرتبط بشكل أساسي بمفهوم قواعد الإحالة ذلك ؛ لأن للحساسية الأدبية المتميزة قواعد إحالتها الخاصة والثابتة برغم تعدد تبايناتها وتجلياتها الفنية . ويدون ربط المفهومين معا يشيع القول فحسب عن مجرد تغير الأحاسيس ، ويكثر الخلط حولها .

وربما كان الفصل بين المصطلحين هو السبب في كثرة اللفظ واللبس الذي أحاط بمصطلح الحساسية الجديدة ، بالرغم من أن هذا المصطلح - المهم نابع من مسيرة أدبنا ومصرغ من أديم تجربتنا المتميزة ، ومن محاولة اكتشاف «القوانين الأساسية التي حركت دولا ب أدبنا الحديث ، والقيم الجمالية التي خايلته وأراد أن يحققها فوصل أو تعثر»<sup>(٢٨)</sup> ، ومن الرغبة في بلورة تلك القوانين في رؤية نقدية متفرقة . والغريب أن الذين رفضوا هذا المصطلح من مختلف الأجيال الأدبية قد عبروا عن الظاهرة التي ينطوي عليها بالألفاظ وصياغات

ومصطلح «قواعد الإحالة» من المفاهيم المهمة التي تتعلق بإشكاليات إنشاء النص الأدبي وقوانين تلقيه معا ، والتي لم يولها النقد العربي عناية كافية . ذلك لأننا نسلم دون تمحيص بأن هناك علاقة ما بين العمل الأدبي والواقع ، دون أن نهتم كثيراً باستقصاء أبعاد هذه العلاقة أو تعرف مكوناتها والعوامل المتحركة فيها . كما أننا نركن كثيراً إلى دور مجموعة المواضعات والتقاليد الفنية والأدبية الحاكمة لعملية القراءة ، والمحددة لطبيعة الاستجابة إلى العمل الأدبي ، دون الدخول في خرائط التعامل مع قوانين التلقي ، وقواعد إعادة تخليق النص الأدبي عند قراءته ، كما أننا لم ندرس بشكل كاف طبيعة تبلور المواضعات الأدبية المتحركة في قواعد التلقي ، وتأثيرها على البنية الفنية للنصوص الأدبية ، وعلى تطورها . صحيح أن معظم نقادنا على وعي بقضية «الممكن» و «المحتمل» الأرسطية ، وهي قضية تنطوي في المحل الأول على رسم واضح لتراتب الأولويات في سلم قواعد الإحالة ، وعلى فهم متميز لعلاقة الأدب بالواقع ، إلا أنني لا أغالي إذا قلت إن معظم النقد العربي الحديث قد أساء فهمها كثيراً . لكن هذا الوعي لم يتطور إلى دراسة لأساليب تغير تلك القواعد ، أو حتى إعادة ترتيبها وفقاً لمتغيرات المواضعات والأساليب الفنية أو الأدبية المختلفة . ذلك لأن معظم النقد العربي قد وقع خلال مدة طويلة في أحابيل الفصل الساذج بين الشكل والمضمون ، والمعنى والمبنى أو الأداة والرؤية (سهما ما شئت) على النحو الذي لم يمكنه من اكتشاف ما يدعوه الشكليون الروس بدوافع الأداة Motivation of Device التي تفتح الباب أمام تناول قضايا تشكيلات المعنى في النص الأدبي ، وتعرف محتوى الشكل ، لا من حيث دلالاته على المعنى فحسب ، ولكن من حيث علاقته بموقف النص من العالم ، وعلاقاته الأيديولوجية به كذلك .

وقد كرس رواد الكتابات القصصية الأوائل - بوعي أو بدون وعي - جزءاً كبيراً من جهودهم الأولى لإرساء مجموعة من القواعد التي تصاغ وفقاً لها علاقة أعمالهم القصصية بالعالم الواقعي . وما المقدمات الطويلة التي نتقدها الآن في النص القصصي ، والحيل الخاصة باطلاع القارئ على أسرار شخصية حقيقية من أسلوب المذكرات ، إلى التمهيد للعمل بادعاء أن الكاتب وجد مخطوطته لدى صديق مات ، أو استأنه عليها صديق حي ، إلى غير ذلك من حيل تغيير الأسماء ، والحديث عن أن أية مشابهاة بين النص وأى أشخاص



الصارمة ؛ فاستبعاد جزئية منه ، أو استخدامها فيه ، بخضمان لمعقولية حدوث ذلك ، أو عدم إمكانية حدوثه في الواقع الخارجي بالدرجة الأولى ؛ لأن هذا الواقع هو ما يطمح العمل الأدبي إلى محاكاته ، وهو من ثم المحك الموضوعي للحكم على النص الأدبي ، برغم التسليم باستقلاليته النسبية عن هذا الواقع الذي أنجبه .

أما الأفاصيص العشر الثانية - وهي جميعاً من أفاصيص مرحلة الستينيات - فإن مجموعة القواعد التي تنهض عليها قوانين إحالتها للواقع ، أو بالأحرى بالإطار المرجعي الذي تتعامل معه ، تختلف عن ذلك كلية . إننا بداية لا نستطيع أن نستخدم معها اصطلاحات مثل « الواقع » أو « المحاكاة » ، لأن ما يقع فيها لا علاقة له بقوانين الواقع الخارجي ، ولا ينهض على منطق التوقعات المعروفة فيه . فمعظم هذه الأفاصيص تنحو إلى الشاعرية والتجريد ، في مقابل ميل الأفاصيص السابقة إلى استعمال لغة الحياة اليومية والتجسيد . وحتى إذا ما عثرنا في بعض أفاصيص هذه المجموعة على تفصيلات ، يمكن القول بأنها تشبه التفصيلات الواقعية ، فإن هذا الشبه ليس خادعاً فحسب ، ولكنه مجرد شبه خارجي في التفصيلات وحدها ، لا في المنطق الذي يحكم علاقات تلك التفصيلات الداخلية ، أو دلالاتها النصية . كما أن وقوعنا في أسر هذا الشبه ، هو صنو إخفاقنا في الدخول إلى عالم النص الحقيقي ، أو تعرف تشكيلات المعنى فيه . فمشابهة الواقع في أفاصيص هذه المرحلة ليست هدفاً ، كما هو الحال في أفاصيص المرحلة السابقة ، ( أو ترائي أستبق الأمور ، وأقول في أفاصيص الحساسية السابقة ؟ ) ولكنها وسيلة ؛ وشتان بين الأمرين . فضلاً عن أن تلك المشابهة تقف عند حدود التفصيلات ، ولا تجاوزها إلى المنطق الذي يتحكم فيها ؛ بل من الممكن القول بأن غاية هذه النصوص هي نقيض غاية سابقتها ؛ أي أنها تعمد إلى كسر أي علاقة مباشرة لها بالواقع الذي صدرت عنه ، وإلى تأكيد اختلافها مع قوانينه الحاكمة .

ومن هنا نجد أن منطق التابع في هذه الأفاصيص ليس هو بأي حال من الأحوال المنطق السببي الذي تؤدي فيه المقدمات إلى النتائج ، ولكنه منطق آخر مغاير أقرب ما يكون إلى ما يدعوه كينيث بيرك بالتتابع الكيفي Qualitative Progression . فبدلاً من أن يهتينا حدث في الحبكة للأحداث الأخرى المحتملة فيها ، كما يهتينا قتل ماكبث لدنكان لموت ماكبث نفسه ، فإن تقديم خاصية ما يهتينا لخاصية أخرى . . . ويفتقر مثل هذا التابع إلى الطبيعة التوقعية التي ينسجم بها التابع السببي . لأننا لا نهبأ هنا للمطالبة بخاصية معينة تتبع الخاصية السابقة عليها ، بقدر ما نعدّ للتعرف على تلك الخاصية بعدما يقدمها لنا النص . إننا نوضع في حالة عقلية يمكن أن تعقبها حالة عقلية أخرى (٣٦) . وتلعب علاقات التجاور والتكرار ( أي تكرار كل خاصية لبعض عناصر من الخاصية السابقة ، واحتواؤها على أجنة من عناصر الخاصية التالية ) والتفاعل دوراً أساسياً في بناء منطق العمل الداخلي ، وفي إبراز معالم اختلافه عن المنطق الواقعي المؤلف . وينعكس هذا الاختلاف كذلك على مفردات اللغة ، التي يصوغ منها النص عناصره ، وعلى علاقاتها السياقية على السواء ؛ فلا تنحو إلى مشابهة اللغة الواقعية المستخدمة في العالم الواقعي ، بل إلى التمييز عنها ، والاختلاف عن مفرداتها وإيقاعاتها . ومع هذا فإن غاية النص من هذا كله هي - ويا للمفارقة - إرهاف حدة علاقته بالواقع ؛ لأنها

أو أحداث واقعية هو محض مصادفة . . إلى آخر هذه الأساليب - ما هي إلا محاولة واعية من الكاتب لاستدراج القارئ إلى التيقن من وجود مطابقة بين النصي والواقعي . ومن هنا كان من الطبيعي أن تشيع بين النقاد ، في تلك المدة ولمدد طويلة تالية ، محاكمة النص الأدبي وفق معايير صدقه الواقعية في المحل الأول . ومن يدرس مثلاً أعمال محمود طاهر لاشين الرائدة في حقل الأقصوصة يجد أنه قد أنفق جهداً كبيراً في استخدام مقدمات أفاصيصه لإرساء مجموعة من قواعد الإحالة تستهدف تأسيس علاقة انعكاس مباشرة بين الأدب والواقع . ولقد كان من العسير ، إن لم يكن من المحال ، على كاتب له حساسية لاشين ورهافته أن يهمل تلك المقدمات غير الموظفة فنياً في نصوصه القصصية الجميلة ، وذلك لوعيه بأهمية تأسيس قواعد الإحالة تلك ، وبأنه يتعامل مع قارئ لم يتمرس بعد بتقاليد الفن القصصي ، ولم تصبح مصادرات هذا الفن الأساسية جزءاً من تكوينه الثقافي العام . ومن هنا لم يستطع الناقد والفنان الكبير يحصى حقاً أن يطرح في تلك المرحلة المبكرة من تعامله مع نصوص لاشين القصصية (٣٧) مقولته المهمة عن أن القصة القصيرة هي « قصة ذات مقدمات طويلة محذوفة » .

وحقاً يتضح الفرق بين مجموعتين مختلفتين من قواعد الإحالة ، علينا أن نتأمل على سبيل المثال الفرق بين أفاصيص « أبو سيد » ، و « مشوار » ، و « الهجانة » ، و « بصرة » ، و « الحادث » ، و « في الليل » (٣٨) ، و « اليد الكبيرة » ، و « تحويد العروسة » ، و « طيلة من السماء » ، و « حادثة شرف » (٣٩) ، من أفاصيص يوسف إدريس الأولى ، وبين عشر أفاصيص أخرى للكاتب نفسه ، هي : « الأورطي » ، « قصة ذى الصوت النحيل » ، و « اللعبة » (٤٠) ، و « المرتبة المقعرة » ، و « النقطة » ، و « العملية الكبرى » (٤١) ، و « العصفور والسلك » ، و « الخدعة » ، و « هي » ، و « بيت من لحم » (٤٢) من مرحلة تالية - أن نتأمل الفرق من حيث العلاقة التي تقيمها نصوص كل مجموعة من المجموعتين بالواقع ، ومن حيث نوعية الأدوات والاستراتيجيات النصية المستخدمة في كل من المجموعتين . ففي الأفاصيص العشر الأولى - وهي جميعاً من أفاصيص الخمسينيات - نستطيع الحديث بيسر عن نوع من مشابهة الواقع ومحاكاته ، لا من حيث التفصيلات وحدها ، ولكن أساساً من حيث المنطق الذي يحكم تلك التفصيلات ويسيطر على تعاقبها ، والعلاقات التي تحدد فهمنا لها ، وتفاعل بعضها مع البعض الآخر . ويسرى هذا المنطق في مختلف أرجاء النص ، ويتحكم في طبيعة اللغة التي يتشكل بها ، وفي نوعية الأدوات والاستراتيجيات النصية المستخدمة . فالمنطق الذي يحكم مختلف تفصيلات العالم الفني هو المنطق نفسه الذي تخضع له الحياة الواقعية التي يرمى إلى تصويرها ، وهو الذي يحدد طبيعة المصطلح النقدي المستخدم في التعامل مع مثل تلك النصوص ؛ وإلا لما وردت في تلك المرحلة اصطلاحات مثل « المحاكاة » و « الحياة الواقعية » و « تصوير » و « الواقع » . كما أن هذا المنطق هو الذي يمكن القارئ الخبير بعالم الكاتب وأسلوبه - يمكنه من تكوين مجموعة من التوقعات التي قلما تخيب أثناء القراءة ؛ لأننا هنا بلإزاء منطق التسلسل السببي ، والتابع الخطي ، الذي تؤدي فيه الأسباب إلى النتائج بطريقة طبيعية ومتوقعة . وهو أيضاً منطق التساوق البنائي في العمل ، ذلك التساوق الذي تُختار الجزئيات وفقاً لتحديداته



تعي أن التغيرات الجذرية التي انتابت الواقع هي التي تتطلب منهجاً جديداً في التعامل معه .

وحتى نتعرف حقيقة هذا المنهج وجمالياته ، علينا أن نثرث قليلاً عند المصطلح الثاني في هذه الثنائية الفاعلة وهو « الحساسية الجديدة » .

#### (٤) الحساسية الجديدة . . . دلالات المصطلح وآفاقه :

يدعوني اللبس الذي اكتنف هذا المصطلح ، واللفظ الذي أثار حوله سحابة من سوء الفهم ، إلى البدء بتعرف الدلالات اللفظية لهذا المصطلح ، قبل ربطه بقواعد الإحالة ومتغيرات الواقع الأدبي العربي . ومن البداية أحب أن ألتجأ إلى تعريف هذا المصطلح ، عن طريق استخدام مقابله الإنجليزي الذي يوضح ، أكثر من غيره ، أن هناك لفظتين متباينتين في اللغة الإنجليزية لكلمة الحساسية تلك ، وأن لأحدى هاتين اللفظتين تاريخ اصطلاحى طويل في النقد الإنجليزي . فهذا المصطلح لا يترجم إلى الإنجليزية على أنه New Sensitivity كما فهمه الكثيرون : فالجدة فيه ليست نقيض القديم Old ، ولكنها رديف الحديث ؛ ومن هنا فإن مقابله الإنجليزي ، هو Modern Sensibility ؛ وهذا يعنى أن الجدة فيه مستقاة من اللفظة Modern ، وهي وثيقة الصلة بمفهوم الحداثة Modernism ، وحتى بما بعد الحداثة Post Modernism في النقد الأدبي الإنجليزي والغربي بصفة عامة ؛ وهي جميعاً من المفاهيم المهمة التي سنعود إليها بعد . كما أن الحساسية فيه ليست مستقاة من كلمة Sensitivity التي تشير إلى الجوانب الحسية ، أو إلى كل ما له علاقة بالمشاعر الرقيقة ، أو الانفعالات المتقلبة ، أو بعبارة أخرى ، كل ما يتصل بالجوانب المادية أو الاستعارية لحاسة اللمس ، ولكنها مستمدة من كلمة Sensibility التي تدل فيها الحساسية لا على الانفعالات المتقلبة ، وإنما على الوعي والإدراك ؛ سواء أكان هذا الإدراك عن طريق العقل أو الحس ، أو عن طريقهما معاً ، والتي تنطوي لربطها بين الاحساس Sense والقدرة Ability على المقدرة الحسية المتصلة بكل من الوعي والإدراك في مجال المعرفة ، التي تنقسم على الصعيد الفلسفى إلى « معرفة حدسية ومعرفة منطقية : معرفة أعطتها المخيلة ، أو معرفة أكسبها العقل ؛ معرفة بالفردى أو معرفة بالكل ؛ معرفة بالأشياء الفردية أو بالعلاقات التي بينها ، فهي في آخر الأمر إما مبدعة صور ، أو منتجة تصورات »<sup>(٣٧)</sup> ، ومن هنا فإن المصطلح ، حتى على المستوى اللفظي البحت ، أعمق بكثير مما يبدو لنا من الفهم المبسر الشائع له .

وإذا ما كشفنا عن تلك اللفظة المهمة في قواميس المصطلحات الأدبية سنجد أن الاستعمال النقدي لها قد وُجِعَ ألقها الدلالى إلى حد كبير . إذ يرى سكوت في ( المصطلحات الأدبية الراهنة ) أنها تعنى « القدرة على الإحساس ، والانفتاح غير العادى على الانطباعات الوجدانية ، والاستجابة للظواهر الجمالية . وقد تمثل هذا الاستعمال في عنوان رواية جين أوستين Sense and Sensibility ؛ حيث نجد أن كلا من الخاصيتين مثله بإحدى الشخصيتين الأساسيتين والمتعارضتين في القصة »<sup>(٣٨)</sup> ، أى أن لفظة Sensible توشك أن تكون بالنسبة لمن يعرف هذه الرواية المهمة النقيض الكامل لكل ما هو

حسى أو مرتبط بالأحاسيس والانفعالات ؛ إذ ترتبط في شخصية « إليونور داشوود » نقيض شقيقتها الحمقاء الأثانية « ماريان » ، بكل ما هو عقلاى ، وبالسيطرة الكاملة على المشاعر ، والتحكم العقل فى الغرائز والانفعالات ، وبالمعرفة المستبصرة بالآخرين ، والاحترام العميق لإنسانيتهم . وهذه الحساسية لا ترتبط بالفطرة وحدها ولكنها وثيقة الصلة بما دعاه فلويس بر « التربية العاطفية Education Sentimentale » .

أما ( قاموس المصطلحات النقدية الحديثة ) لفاولر فإنه يربط هذا المصطلح فى الأدب بيزوغ الاتجاهات العقلانية ، وبالرغبة فى إيجاد مفهوم يوائم بين أهمية العقل والعاطفة ، دون التضحية كلية بدور المشاعر وفاعلية الحدوس المستبصرة ؛ ومن هنا تبلور « مفهوم القدرات الذاتية السداخية ، أو السوى الانفعالى الذى دعى باسم الحساسية . . . والذى أصبح فيما بعد شعاراً لعصر بأكمله »<sup>(٣٩)</sup> . وقد ارتبط هذا المفهوم بالتشوف إلى معرفة كل ما هو عادل فى المجتمع ، وكل ما هو جميل فى الطبيعة ، وإلى إسباغ نسق ونظام على العالم ، واليقين بأن السبيل الوحيد إلى احتياز هذا كله هو الإبداع والفن ، الذى تحقق به كينونة الإنسان ؛ كل ذلك على النحو الذى صارت معه تلك الحساسية صنو الإبداع ، وشرطه الأساسى ، كما ارتبط هذا المفهوم كذلك بالنزعة التى ترى أن الإبداع الأدبى عملية تسعى إلى تحقيق استغراق المثلثى فيها ، لا استبعادها منها ، والتي تعود جذورها اليونانية إلى لونغيناس ، وليس إلى أرسطو ؛ لأن النزعة اللونجينية ، وهى المصدر الأساسى لمعظم نظريات القرن الثامن عشر الجمالية ، وما خرج من إهابها من رؤى ومقولات طوال القرنين الماضيين ، تسعى إلى استقصاء الأبعاد النفسية للعملية الإبداعية ، ولآليات استجابة المثلثى للأعمال الفنية على السواء ، وليس إلى التركيز على الجانب التصنيفى كما هو الحال بالنسبة لنزعة الأرسطية »<sup>(٤٠)</sup> .

أما رايونند وليامز فإنه يفرد لهذا المصطلح ثلاث صفحات كاملة فى كتابه المهم ( كلمات أساسية ) أو ( كلمات مفاتيح )<sup>(٤١)</sup> ، يبدوها بالاعتراف بأنها كلمة بالغة الأهمية فى اللغة الإنجليزية فيما بين القرنين الثامن عشر والعشرين ، ويعترف فيها بصعوبة هذا المصطلح وغناه التأويلى بالدلالات والإيحاءات ، ويتابع فيها دلالاتها المتباينة طوال هذه المدة . ومن أهم ثمار هذه المتابعة اكتشاف البعد الاجتماعى لهذا المصطلح بوصفه نوعاً من الحكم الاجتماعى العام باحتياز مجموعة من الخصائص والقدرات الاجتماعية من ناحية ، وامتلاك المقدرة الثقافية على الحكم والتمييز والتمتع بذوق أدب رفيع من ناحية أخرى ؛ على الصورة التى ارتبط معها هذا المفهوم بنوع من الوعي الحدائى المعقد الذى تنطوى فيه المعرفة على قيمها الأخلاقية والضميرية . ثم يكشف لنا وليامز كيف أن الاستخدام الأدبى لهذا المصطلح قد أدى إلى مبارحته الدائمة لدلالاته اللغوية القديمة التى كانت ترتبط به « عملية الإحساس ، واقتراجه المستمر من عملية الحدس الفنى والتمييز التى تتصل بمسألة القدرة على الحكم ، والاستجابة العقلية الحسيفة للمثير . وبذلك انفصلت اللفظة فيه عن الجانب الحسى الذى يصف حالة عضوية أو شعورية ، وارتبطت برؤية ما وبموضوع الذوق بكل دلالاته الاجتماعية والحضارية ، وبكل ارتباطاته بالثقافة والقدرة على الحكم والتمييز ، الذى ينهض على التوازن الحساس بين



فمن الطبيعي - والأمر كذلك - أن تتأثر « الحداثة » على التعريفات البسيطة أو المحددة ، إذا ما كان التناقض هو الساحة التي توجد فيها الحداثة ، بما هي رؤية ومفهوم .

ولذلك سوف أنتهج المنهج الذي اختطه إيهاب حسن في التعامل النقدي مع هذا المفهوم المهم من خلال طرح مجموعة من المؤشرات والفضاءات Rubrics and Spaces ، أو القواعد والمناطق التي تؤثر على عملية إبداع النصوص الأدبية ، وتحويل مناخ تلقيها ، وتغير قواعد الاستجابة لها ، والتي يستطيع القارئ ، إكمالها بنفسه ، بناء على خبرته الخاصة . وعندما أحيل إلى القارئ ، فإن تلك الإشارة تنطوي بشكل ما على ما طرحه أورتيجا إي جاسيت من أن الحداثة تنحو إلى « تقسيم جمهورها بشكل أرستوقراطي إلى قسمين : الذين يفهمونها ، والذين لا يفهمونها ؛ الذين دربوا على أساليبها واستوعبوا افتراضاتها وارتضوها ، أو بالأحرى تواطأوا على قبولها ، والذين يجدونها غير قابلة للفهم أو الاستيعاب بل معادية »<sup>(٤٥)</sup> . ومن هنا فإن تلك الإشارة تنوجه إلى هذا النوع الأول من القراء ، وتستبعد بآليات منطقها الداخلي النوع الثاني .

وقد ذكر إيهاب حسن في هذا المجال سبعة مؤشرات ومناطق ، لا يمكن استبعاد فاعليتها في واقع ظاهرة الحداثة العربية ، بل يمكن أن نضيف إليها عدداً آخر من المؤشرات وإن كان من الضروري إعادة صياغة تلك المؤشرات والفضاءات ، لا لتلائم الظاهرة العربية ذات الملامح المتميزة فحسب ، ولكن لتندمج فيها فضاءات الحداثة الغربية ومحددات آفاقها بمؤشرات بزوغ ما بعد الحداثة في الغرب كذلك ؛ لأن الحداثة العربية قد أفادت ، ولا شك ، من خبرات التجربتين الغربيتين معا .

ولنبداً أولاً بتلك المؤشرات والفضاءات السبعة ، ثم نتبعها بالثنتين أخريين :

#### ١) الظاهرة الحضرية :

الظاهرة الحضرية في سطوتها التي غيرت صورة الحياة ، وبدلت إيقاعها ، وأثارت الشك حول الطبيعة منذ مدينة بودلير ، حتى باريس بروس ، ولندن إليوت ، ودبلن جويس ، وقاهرة عادل كامل . فلم تعد المسألة قضية مكان ، بل غطت وجود ، وحضور فضاء مزهق مهدد .

إن الوجود في القاهرة اليوم مثلاً لا يختلف من حيث الدرجة عن الحياة في ريف هيكل أو تيمور ، أو في القاهرة لاشين أو الحكيم ، أو حتى نجيب محفوظ ، وإنما من حيث النوع . ألا تشهد بتلك الاختلافات الجذرية القاهرة إدوار الخراط ، ويوسف الشاروني ، وفتحى غانم ، وإبراهيم أصلان ، وبهاء طاهر ، وجمال الغيطاني ، ومحمد حافظ رجب . أم يمكن أن تعرف القاهرة الثلاثينيات نفسها في تلك الأعمال الحديثة ، برغم وحدة التضاريس ، وعدم تغير الجغرافيا ؟ بالطبع لا ! لأن التغير الذي انتاب المدينة ، ليس من تلك التغيرات التي تتناول سطوح الأشياء ، أو تهتم بما يجري لتضاريسها الخارجية ، ولكنها تهتم بزلزلة الرواسي الاجتماعية والأخلاقية ، وترزعزع بنية العلاقات الإنسانية وأسسها القيمية . فهذه القاهرة الجديدة ليست طالعة من رحم المدينة التي كانت واحدة من أبرز

العقل والعاطفة ، بل ارتبطت كذلك بالوعي والضمير على الصورة التي أصبحت معها نقيضاً لكل من تبسيطات النزعتين الأخلاقية والعقلية .

« أما في القرن العشرين ، فقد أصبح مصطلح الحساسية مصطلحاً رئيسياً لتحديد المنطقة الإنسانية التي يتعامل الفنان معها ، ويعمل فيها ويتوجه إليها . . . لقد أصبحت الحساسية كلمة جامعة ومجمعة ، فقد تحولت من نوع من الاستجابة ، إلى معادل لتكوين عقل ما ؛ إلى نشاط كلي ؛ إلى طريقة كاملة للتصور والتلقى لا يمكن اختزالها إلى أي من الفكر أو المشاعر . . . وقد أصبحت الحساسية علماً على تلك المنطقة التي يستقي منها الفن ، ويتلقى عبرها . . . واتسمت ، حتى الستينيات من هذا القرن ، بسمات اجتماعية عامة ذات خصائص شخصية ، أو بالأحرى بالاستيعاب الفردي لتلك السمات الاجتماعية العامة »<sup>(٤٦)</sup> . وهذا المعنى الذي تنطوي عليه الكلمة الآن هو الذي تشكل في أفقه الدلالي والاصطلاحي أهم سمات رديفه العربي « الحساسية الجديدة » ، لأن الحساسية فيه ليست مجرد استجابة شعورية ، أو رد فعل فردي يتفاوت من شخص إلى آخر ، برغم وجود تلك التفاوتات الذاتية في داخل إطار الحساسية الواحدة ، ولكنها إطار معرفي وجمالي عام ، يشمل الإبداع ، وطرائق تلقيه ، ويمكن الحديث عن خصائصه المشتركة ؛ وأهم من هذا كله ، تنطوي مفرداته الإبداعية المتباينة على مجموعة متجانسة من « قواعد الإحالة » المختلفة جذرياً عن تلك التي سادت في الحساسية السابقة عليها ، والتي سنعود إليها بعد ذلك بشيء من التفصيل .

#### (٥) جدليات الحداثة . . . وآفاقها العربية : تحقيق تكوير علوم

لكن مفهوم الحساسية الجديدة العربي يرتبط ، علاوة على ذلك كله ، بمفهوم الحداثة ، لأن الجدة في المصطلح العربي مستقاة ، كما ذكرت ، من هذا المفهوم الذي لا يقل إشكالية عن سابقه . فإذا كانت الحساسية في هذا المصطلح الجديد ليست مرادفاً للأحاسيس والمشاعر ، فإن الحداثة فيه هي الأخرى ليست مجرد نقيض للقديم أو السائد أو المألوف ، وإن انطوت على هذا كله . ولكنها بما هي اصطلاح أدبي خاص ، خارجة من إهاب دلالات اللفظة اللغوية ، التي تقيم تناقضاً بين الحديث والقديم ، وترتبط الحداثة بالابتداء ؛ والابتداء أصل الإنشاء ، وهو من ثم مصدر الجديد الذي لم تسبق معرفته من قبل . وهي مرتبطة علاوة على ذلك بمعنى المصطلح الأدبي ، وبما أثاره من قضايا ومناقشات في الغرب وفي أدبنا على السواء . ولهذا فإننا سنترئث قليلاً عند هذا المصطلح ، حتى نتضح مختلف أبعاد تناولنا لاصطلاحنا الرئيسي : « الحساسية الجديدة » .

ومن البداية فإنني أتفق مع إيهاب حسن<sup>(٤٧)</sup> في رفض فكرة وضع تعريف محدد لهذا المفهوم الذي يتفق معظم دارسيه على تأييه على الانحصار في أسر أي تعريف محدود ، وتخلصه الدائم من أي محاولة لتحديده بشكل صارم ، سواء على الصعيد التاريخي أو الأدبي . ذلك لأن أي محاولة لتعريف الحداثة تنطوي منطقياً على عدم فهم لتلك الظاهرة المتشابكة المعقدة<sup>(٤٨)</sup> . وكأن سمات المفهوم الحداثي نفسها ، قد تسربت إلى طبيعة التناول النقدي له ، أو بالأحرى فرضت بأصالتها وقوتها ، منطقها على من يطمح في التعامل النقدي معه ؛

Vitruvian Man التي كان ليوناردو دافينشي يعبدها المعيار الأسمى للإنسان ، نجد أن الفن الحديث قد قطع أوصال بيكاسو إلى عدة مراحل . ولم تعد الفكرة السائدة عن الإنسان هي جوهره الإنسان بل فكرة أخرى تنطوي على رفض حاد لكل ما تواضعنا على عبده إنسانيا .

في هذا المناخ الفكري تبلغ نخبوية إى جاسيت ، أحيانا ، حد مبارحة الأرستوقراطية الفكرية ، والاقتراب المخافت من الفاشية . وتذبذب سيطرة المفارقة في الفن بين التعقيد والشكلية ، بين الترفع الفني والمواريات الماكرة الموحية بعدم الاكتمال . وتنحو الأعمال الفنية إلى التجريد والتركيب ، وإعادة التركيب والاختزال ؛ أو كما يقول موندريان « إنه من الضروري لخلق الواقع النقي الخالص تشكيلا . أن نختزل الأشكال الطبيعية إلى عناصرها الشكلية الثابتة ، وأن نختصر الألوان الطبيعية إلى الألوان الأصلية » . وقد أدى هذا إلى ظهور أجنة الاهتمام بمحتوى الأداة الفنية ؛ ذلك لأن الكشف عن أن عناصر الفن التشكيلي البصرية من خطوط وألوان وأشكال تنطوي على قدرة تعبيرية خاصة بها وفي معزل عن أية ارتباطات بأبعاد العالم الخارجي — كان هذا الكشف نقلة جمالية مهمة في هذا الصدد .

لكن هذه النزعة النخبوية ما تني تفرز بذور الارتداد عنها ؛ فتتخلق أجنة الضيق بالتسلط الفني بمختلف صوره ، والميل إلى المشاركة في العملية الإبداعية ، ليصبح الفن جمعيا اختياريا ، إضافيا . ألم يعلن رولان بارت « موت المؤلف » ؟ لقد أخذت الأنا في التشتت والمعاناة من لعبة استنفاد الذات لنفسها بإزاء مهزلة العبث ، والسخرية القائمة المرة ، والجنون . وعندما يبلغ التجريد منتهاه ، يطل التجسيد من جديد ، لا في صورته السابقة ، وإنما في صورة أكثر حدة تظهر معها القصة اللاقصصية ، أو اللامختصرة ، وتبرز معها العناصر الوثائقية والتسجيلية . ومن المفارقات ، أنه مع هذا الواقع الفني الجديد ، تتراجع الواقعية تدريجيا ، ويحل الإيهام في الفن والوهم في الحياة محلها ، وتؤثر نهاية الواقعية تلك ، على إحساس الذات بنفسها ، وبموقعها في العالم . ولذلك فإن اللإنسانية في كل من الحدائث وما بعدها ، تنطوي على مراجعة كل المسلمات البديهية ، وعلى الشك في كل ما تواضعنا على قبوله ، وعلى إعلاء قيمة التفكير ، والمغامرة في البقاع البكر ، واستكشاف العوالم المجهولة .

#### (٤) البدايات :

إن الأنماط الثابتة وراء الاتجاه صوب التجريد ، هي بالقطع نتيجة لاكتشاف الفن الأفريقي ، بأقننته وثنائيله ؛ وهو اكتشاف ما لبث أن أدى إلى الاهتمام بمختلف تجليات الفن البدائي ، والعودة إلى الأساطير ، ومختلف الاستعارات الطالعة من أدغال الأحلام الجمعية ، والوعي المشترك وغيرها من التجليات الماكرة للزمن . لكن هذا لم يدم طويلا ، فسرعان ما أدى الاهتمام بالأسطورة ، والولع بالارتداد إلى منابع الحكمة الشعبية ، إلى رد فعل ينأى عن عالمها ، ويقترّب من الوجودية ، أو كما دعاه نورمان ميلار بـ « طاقة وعفوية الزنجي الأبيض » ؛ فانطلقت الذات الديونيسيوسية من عفاها ، وتبدت معها مختلف تجليات المسيح البدائي الجديد ، الذي يؤمل أن يهب أتباعه الخلاص المنشود .

حواضر المنطقة ، بل العالم بأسره ، وإنما من قلب عالم جديد ، أصبحت فيه الكرة الأرضية برمتها قرية كونية صغيرة Global Village ، ضئيلة الشأن ، ومهددة بأخطار الفناء والتلوث المستمرة ، في عالم فقد إحساسه بمركزيته ، وتحول إلى سفينة فضاء تتقاذفها الرياح بعد أن فقدت أجهزة التوجيه . وفي قلب هذه السفينة الضائعة في وسط أمواج الكون المتلاطمة ، يتصارع طاقمها المنقسم على نفسه إلى قوميات ، وقبائل ، ولغات ، وكتل . فالمدينة الحديثة إذن لم تعد وعاء للتماسك الاجتماعي ، بل ساحة للصراع والتجزؤ والفوضى ؛ إنها مدينة الإضرابات ، والسجون ، وتفشى الجرائم ، والشبق ، والعنف ؛ إنها مدينة ديونيسيوس الجديد ؛ أوتراه ديونيسيوس المقلوب ؟

#### (٢) النزعة التقنية :

تتحول التقنية إلى نزعة مؤثرة ، عندما تجاوز تراكماتها حدود الوحدات المعزولة لتصبح أداة فاعلة في تكوين الرؤية ، وضبط إيقاع الحياة ذاتها ، وعندئذ تعيد كل من المدينة والآلة صياغة الأخرى ، وتنتمي النزعة إلى المركزية ، فتتشتت معها الإرادة الإنسانية .

وأثر التقنية أكثر مراوغة من أن يظل على أفق الحدائث على هيئة موضوع من موضوعات استقصاءاتها المتعددة ، وإنما يتحول إلى صيغة من صيغ صراعاتها الفنية . ألا تشهد تأثيرات التجريدية ، والتكيفية ، في الرسم المصري المعاصر بأنها تنطوي على ردود فعل غير مباشرة للنزعة التقنية ؟ وكذلك الحال بالنسبة للزمن البرجسوني ، والفضاء الأسطوري ، ومختلف صور السيمياء والسحر والعرافة الحديثة ، وتهرؤ الحساسية وتفككها ، وغير ذلك من التجليات المراوغة لأثار النزعة التقنية ، التي لم تستخدم بشيء من البراعة تطبق عالمنا العرو ، إلا للتحكم في الأفكار ، والقمع ، ومراقبة الحريات . وقد أدى الوعي الزائف بأهمية الوسائل التقنية الحديثة ، واحتلالها مكانة أعلى من الفنون في سلم تراتب الأولويات إلى تهميش Ephemeralization الفن ، وتكريس دونيته بإزاء سطوة الإعلام الحكومي ، والقول بلا جدواه . كما أدت هزيمة يونيو إلى إحساسنا بتخلفنا التقني الذي مالبث أن شجع النزعة إلى عبادة التقنية ، وتفتيت الوعي ، وتحويل الأشياء المحسوسة إلى مجردات . كما أن تنامي النزعة التقنية على الصعيد العالمي ، وغزو الفضاء ، وتلويث الكرة الأرضية ، وسيطرة الكمبيوتر بما هو وعي بديل ، أو وعي آلي بالغ الدقة والصرامة ، لم يؤد إلى زيادة إحساس الإنسان بقدراته ، بل ضاعف شعوره بمحدوديته .

#### (٣) الإجهاز على إنسانية الفن :

ترجع هذه الفكرة أساسا إلى أورتيجا إى جاسيت في كتابه الشهير الذي يحمل هذا العنوان<sup>(٦)</sup> . وما يعنيه إى جاسيت بذلك ، هو سيادة الاتجاه نحو النخبوية Elitism في الفن ، والنزوع صوب التجريد ، والاهتمام بالمفارقة بما هي أساس بنائي ، حيث تصبح للأسلوب اليد الطولى في العمل ، وتسود ردود الفعل المختلفة ضد الاهتمام بالقضايا الاجتماعية والجماعية ، وتنامي الدعوة إلى أنه ليس من وظيفة الفن الدفاع عن قضايا الشعب ؛ ويصبح الشعر بذلك هو كيمياء الاستعارات العليا . وبدلا من الشخصية الفيتروقية



## ٥) الشبقية :

في الأدب كله شيء من الشبق ؛ ولكن شبقية ؛ الأدب الحدائى تحك الجلد من الداخل . وهى شيء غير ما اصطلاح على معرفته باسم الأدب المكشوف ؛ لأنها ليست مجرد رغبة فى تحرير اللبىدو ، أو لغة جديدة للغضب أو الرغبة ، ولكنها رؤية فنية وفكرية معا ، تنطوى على رؤيا ، وعلى مفهوم جديد للحب ، وللتواصل الحسى ، ونوع خاص من الوعى الإنسانى الذى يسعى إلى أن يعبر عن نفسه جسديا فى العالم . وإذا كان لتلك الشبقية تاريخها الطويل فى الآداب الغربية ، منذ محاكمة ( عشيق اللبىدو تشانزلى ) حتى مصادرة ( يوليسيز ) ، ومحاكمة ( مدار السرطان ) ، و ( فاني هيل )<sup>(٤٧)</sup> ، فإنها فى أدبنا العربى لا تزال فى لفائف المهدي ، أو بدأت بالكاد تحبى فى كتابات محمد عفيفى مطر ، وإدوار الخراط ، ومحمد شكرى ، وصنع الله إبراهيم ، وعبد الحكيم قاسم ، وعبد الفتاح الجمل ، وليلى بعلبكي وغيرهم .

## ٦) التناقضية :

وهى اللافنة التى يتجمع تحتها كثير من السمات ، التى تطرح التناقض كسمة من سمات مرحلة شاركت فى صياغة المناخ الحدائى ، مرحلة تبلور اللامتصور ، الذى يقع بين مملكة المألوف وبحر المستعبر ؛ مرحلة تفكك القانون ، أو تراخى قبضته على الواقع ، ووقوع الحياة فى قبضة التناقضات المدوخة ، حيث لا منطق ولا استمرارية ، بل تيه أبدي فى مراتع الاغتراب ، ومرابع الضياع . هنا نجد أن مظهر الكبرياء الوحيد المتاح هو كبرياء الفن ، والذات التى تدافع عن شرط شرفها وتساميتها ، حيث تلوح فيها وراء تلك التناقضات المتراكبة رؤيا متوهجة بتحلل ، وبخلاص طالع من قلب هذا التحلل ؛ خلاص لا تعد به ، بقدر ما تبحث عنه . وتبلور التشوف العارم إلى هذا الخلاص تلك الانبثاقات المتتابعة من فوررات التحرر ؛ بدءا من التحرر من عمود الشعر ، حتى تحرير المرأة ، وثورة الشباب ، والارتداد إلى فراديس الماضى الضائعة ، عليها تلهم المرتدين إليها الصواب ، بعد أن أفقدهم دوار التناقضات صوابهم ؛ أو اللجوء إلى العمليات القدائية ، والانتحارية ، فى عرس الاغتسال بالدم من أدران الضياع ، والخروج ببطاهرة الاستشهاد من حمأة الهوان . وفى الجانب المقابل ، ثمة هذا القبول الإذعانى للاستمرارية فى الفن والسياسة والأخلاق ، بل للارتداد إلى الماضى كذلك ؛ وما الحركات السلفية والصوفية وتفشى نبوءات الدمار إلا تعبير عن هذا .

## ٧) التجريبية :

وتنطوى التجريبية على مختلف أطروحات التجديد ، والانفصال عن المواضع السائدة ، والولع بالتحول فى مختلف المجالات ، وظهور مجموعة من التجارب الشكلية والتشكيلية ، التى لم يعرف الأدب العربى مقدار غناها وتعددتها فى تاريخه الحديث من قبل ؛ حيث بدا وكأن أهم بالشكل والتجريب هو أهم الرئيسى للأدب العربى فى مختلف أقطاره . ومن هنا شاع تعبير تأسيس كتابة جديدة فى كل المجالات ، وانفتح أفق التجربة الأدبية على تجارب ، وآفاق فنية كثيرة ، من السينما ، وحتى العمارة ( راجع الجبل ونجمة أغسطس ) ؛ وشاعت ألعاب التوازي ، والارتجال ، والصيغ

التبسيطية ، ومختلف ردود الفعل المتعينة على الإيغال فى الشكلية ؛ وذابت الأشكال ، أو بدا كأننا نشهد تحللها الوشيك ؛ واختلطت العوالم ، وتشوشت الاستجابات ، على الصورة التى بدا معها كأننا ودعنا التقليد إلى غير رجعة ، وأطحننا بمختلف المواضع الجمالية القديمة ، التى كانت تنادى بفرادة الفن ، وبجدلية التراث والموهبة الفردية . ومن هنا تبلورت لغة جديدة فى الأدب ، وخصوصا بالنسبة لتصورنا النظرى والنقدى عنه على السواء . ومن يراجع اللغة النقدية ، والتصورات النظرية عن الأدب ، السائدة فى مجلة كمجلة ( فصول ) ، ويقارنها باللغة التى سادت فى ( الرسالة ) فى الثلاثينيات أو الأربعينيات ، أو حتى ( الآداب ) أو ( المجلة ) فى الخمسينيات أو الستينيات ، يدرك الفرق الذى أشير إليه بوضوح . ولا أريد أن أقترح مقارنة بين لغة محمد عفيفى مطر الشعرية ، ولغة شوقي أو حافظ ، أو حتى أحمد زكى أبو شادى وعلى محمود طه وإبراهيم ناجى ؛ أو الفرق بين لغات أدوار الخراط ، وبهاء طاهر ، وبدر الديب ، وإبراهيم أصلان ، وعبد الحكيم قاسم ، وجمال الغيطان ( وأنا هنا أعدد الأسماء لأطرح مجموعة من اللغات القصصية المتنوعة والمتباينة ) وبين لغة ( لا أقول لغات ) طه حسين ، ومحمود تيمور ، ومحمود البدوى ، ونجيب محفوظ ، وحتى لغة يوسف إدريس الباكورة ، وعبد الرحمن الشرقاوى ، وسعد كاوى - من يراجع ذلك كله يدرك كم تغيرت لغة التعبير الأدبى عندنا . بل إن المقارنة بين لغة أعمال يوسف إدريس الأولى ولغة أعماله الإبداعية الأخيرة تبرز مدى هذا التغير . ولا أريد الاستطراد فى اقتراح مقارنات بين البنى الفنية فى تلك الأعمال جميعا ، لأن أوان هذه المقارنة المهمة سوف يجيء عند تناول الفروق الجوهرية بين الأساس الكنائى لقواعد الإحالة ، والأساس الاستعارى لها .

## ٨) تراخى القبضة المركزية والاجترار على الأب :

فقد تخلخلت السلطة المركزية فى المجتمع العربى ، الذى طالما انصاع للسلطة الأبوية ، بمعناها الشامل الذى يمتد من الأب إلى شيخ القبيلة إلى الفرعون ، والذى سادت حوله مقولات فوتفوجل حول الحضارات النهرية ، والنظم الاستبدادية ؛ ليس فقط نتيجة لتعاقب التغيرات الحضارية المختلفة وتراكمها ، ولكن أيضا لأن تعاقب « الانقلابات » ، أو « الثورات » ، على الواقع العربى فى العصر الحديث ، أطاح بمهابة هذا النسق الاجتماعى ، الذى بدأ كنوع من العبادة ثم انتهى إلى نوع من المجتمعات الفصامية ، التى لا نشط كثيرا إذا قلنا إن الحرية الوحيدة المتاحة فيها هى حرية نقد الماضى ، أو تجريح الأب الاجتماعى ، بعد أن تحصنت الذات فى مكانه الذى احتلته بدلا منه ، فى انتظار/ أو خوفا من أن يطيح بها « انقلاب » جديد . وسنرى فيما بعد كيف أن فقدان الثقة فى المؤسسة السائدة ( الأب الراهن ) ، كان من العوامل التى أسهمت فى تغير الحساسية الأدبية ، كما أنه شهد فى موت جمال عبد الناصر البطيء ، بعد ١٩٦٧ ، ماذا جرى لآخر الآباء ، وكيف انفتحت بوابات الجحيم ، عقب قعقة التقوض العظيم . فقد رافق هذا كله تجربة حضارية واقتصادية فريدة فى التاريخ الحديث ، تمثلت فى عودة بلد نام ، ناضل كثيرا من أجل الاستقلال والتحرر ، إلى حظيرة النظام الرأسمالى ، بعد محاولاته المتعثرة للاقترب من مشارف الحل الاشتراكى . وهى تجربة مهما اختلف تقويمنا لها ، فإننا لم ندرس بعد مدى الفوضى التى



الحداثة ، سَمَّها ماشئت ! ويرغم أهمية هذه المفاهيم الثلاثة في صياغة هذا المصطلح الأدبي فلا بد من الإشارة إلى أنني أستقيت هذا المصطلح من دراسة متقضية لمسيرة الأدب العربي الحديث نفسه ؛ تلك المسيرة التي تمتد لأكثر قليلا من قرن واحد من الزمان ، والتي لا يمكن القول معها ، بأي حال من الأحوال ، إن الحساسية الأدبية تتغير فيها كل عقد ، أو مع كل جيل ؛ لأن الدراسة المستقصية لتطور الأدب العربي الحديث ، لا في مصر وحدها ، بل على امتداد الساحة العربية برمتها ، تقول إنه ، على مدى هذه المسيرة الطويلة نسبياً ، لم تتغير الحساسية الأدبية سوى مرتين ، كانت أولاهما في بدايات هذا القرن ، حينما أخذت الحساسية الأدبية في التغير ، عبر محاولة الأدب العربي التملص من إسار مواضع الرؤية القديمة ، والأشكال الأدبية التقليدية ، التي أسست في أقيمتها اجتهاداته طوال عصر الانحطاط العثماني ، ومحاولته لتأسيس كتابة جديدة تبلورت في بوتقة البحث الجمعي عن هوية قومية وعن أدب جديد يعبر عن مطامعها ورؤاها . ومن رحم هذا التغير ولدت الأشكال الأدبية الجديدة ، من أقصوصة ، ومسرحية، ورواية ، ونقد أدبي منهجي ، كما ظهر الشعر الذي ارتبط بعصر النهضة ، منذ البارودي ، وحتى مدرستي الديوان وأبولو .

وتنطوي هذه الكتابات جميعاً ، على مجموعة متكاملة ومتجانسة من « قواعد الإحالة » التي ينطلق العمل الإبداعي وفقاً لها من رؤية مؤداها أن الأدب يسعى إلى تقديم صورة للواقع ، تتراوح بين المسح الاجتماعي الأدبي ، أو الموضوعي ، لمشكلاته وهمومه ، والتعبير الذاتي عن تصورات الأفراد النمطيين ، أو استبطاناتهم لتلك المشكلات والهموم . وهي صورة تهتم في مختلف تبايناتها بالخارج لا بالداخل ، وتتعامل معه بوصفه معطى قبلياً Apriori بالمفهوم الكانتي ، مقبول بداءة ، ومتضمن لمنطقه الخاص الذي لا يحتاج الكاتب إلى تبريره ، أو تخليق آلياته الفاعلة ؛ وهو غالباً المنطق الذي يتبناه المبدع ، ويؤسس عالمه الفني وفقاً لمواضعاته . كما تنطوي تلك الصورة على درجة كبيرة من الانفصال وربما الانفصام ، بين الذات والموضوع ، وعلى مقدار أكبر من المنطقية ، التي تهض على قواعد العلية السببية المرتوية من المنطق الشكل ، أو الصوري الأرسطي بكل أغاليطه المنطقية المعروفة ، حيث يتم التركيز ، لا على جدلية العلة الكلية التي تستوعب الظروف الشاملة ، التي انبثق عنها السبب المباشر ، ومارس فيها فعاليته ، والتي تفسر فيها العلية حتمية الاعتماد الوظيفي الفاعل في الظاهرة ، وإنما على آليات الاستنباط الشكلية ، التي تفترض أن هناك سبباً محدداً ، استثار ظاهرياً عملية التغير ، وأدى من ثم إلى نتيجة معينة .

ومن هنا كان من الطبيعي أن يكون الشكل الفني السائد هو أكثر الأشكال انسجاماً مع تلك العلية السببية حيث يعتمد على البداية - الوسط - النهاية ، أو المقدمات - الصراع - النتائج . ذلك لأنه لا يمكن الفصل بين نوعية البنى الاجتماعية والمنطقية السائدة ، وطبيعة الأنساق والبنى الفنية المجسدة لها . ليس فحسب لأن هناك تناظراً بين البنيتين ، ولكن أيضاً لأن « الأعمال النقدية والإبداعية هي إجابات عن أسئلة يطرحها الوضع الذي انبثقت عنه ؛ وهي ليست مجرد إجابات ولكنها إجابات استراتيجية ، أو بالأحرى إجابات مؤسسية ،

انتابت العلاقات والقيم الاجتماعية والأخلاقية، ولا الآثار التي وقعت من جرائها . ولكننا نستطيع أن نقول بداءة إن المناخ الذي ترتب عليها ، يشبه إلى حد كبير ذلك الذي عانته أوروبا في أعقاب الحرب العالمية الثانية ، والذي وصفه هوسرل في ( أزمة العلوم الأوروبية ) بالتأرجح « بين البربرية اللاعقلانية من ناحية ، والبعث الروحي من خلال علم الروح ذي الاستقلالية المطلقة من ناحية أخرى » (٤٨) ؛ وهو التأرجح الذي أدى إلى ظهور الظاهرية والتأويلية ، وغيرهما من المناهج التي تطرح منهاجاً مغايراً في الرؤية ، يترتب عليه أن « عالم العمل الأدبي ليس واقعا موضوعياً ، ولكنه ما يدعونه باللمانية Lebenswelt أي الواقع كما نظمتها الذات الفردية ، وخبرته بالفعل » (٤٩) .

#### ٩) زلزال فقدان فلسطين وهزيمة حزيران :

إذا كانت التغيرات التي صاغت صورة الواقع العربي الجديد قد أخذت في التراكم منذ الحرب العالمية الثانية حتى مرحلة الستينيات ، فإن أبرز حدثين على خريطة هذه التغيرات هما زلزال فقدان فلسطين ، وهزيمة يونيو - حزيران عام ١٩٦٧ ، التي أتت بالمأساة الفلسطينية إلى عقر الدار المصرية . وقد رافق الحدث الأول ظهور أكبر شرخ في عمود الشعر العربي ، على حين ارتبط الحدث الثاني بتبلور شرخ لا يقل عنه أهمية ، في عمود القصة العربية ، إن جاز التعبير . وليس من قبيل المصادفة أن البدايات الجينية الأولى للحساسية الجديدة في الشعر قد تبلورت في سنوات الحلم القومي الكبير الطالع من زلزال فقدان فلسطين ، كما أن أجنحة التغيرات القصصية الأولى التي ظهرت هي الأخرى في الأربعينيات ، في كتابات بشر فارس ، وعادل كامل ، وأعمال كتاب مجلة ( التطور ) وأقاصيص فتحى غانم ويوسف الشاروني الأولى ، أبرز كتاب مجلة ( البشير ) ، لم تتحول إلى اتجاه أدبي عام إلا مع وفود جيل الستينيات ، الطالع من شرنقة ١٩٦٧ ، إلى الساحة الأدبية العربية . ليس ذلك فحسب لأن هذا الجيل هو الجيل الذي بزغ إلى مساحة التعبير الأدبي ، في مرحلة المخاض العربي والقومي ، التي شهدت بلورة واضحة لكل تلك المتغيرات ؛ ولكن أيضاً لأن إبداعات هذا الجيل كانت بنت التغيرات المهمة ، على مختلف محاور الحداثة التي عاشتها مصر في الستينيات . فقد كان هذا الجيل هو الجيل الذي ارتفع على موجة الحلم العربي إلى ذروة النشوة القومية والاعتزاز بالذات ، ثم هوى ، مع تدمير كل رموزه في أقل من عقدين من الزمان إلى حضيض اليأس والهوان . إنه الجيل الذي عاش تناقضات مرحلة الاستقلال الوجيزة بين رحيل الإنجليز ومقدم الصهيوني الكريه ، مضحياً بحريته من أجل بناء الوطن ، فضاعت حريته ، ووقع الوطن في أسر مهانة الهزيمة أمام الكيان الصهيوني أخس أعداء مصر في تاريخها الطويل ؛ الجيل الذي شهد زهرة شبابه تعود من سيناء وقد شوه أجسادها نابالم العدو الشائن البغيض ، وأهان أرواحها صلفه الأصفر المقيت .

#### (٦) تغير الحساسية مرتين في تاريخ أدبنا الحديث :

وبهذه المؤشرات الصائفة لمناخ الحداثة ، تكتمل ملامح المثلث المفهومي : قواعد الإحالة ؛ والحساسية ؛ والحداثة الفاعلة في تكوين مصطلح الحساسية الجديدة ، أو الحساسية الحديثة ، أو الحساسية



أى في صيغة أساليب<sup>(٥٠)</sup>. هذا بالإضافة إلى أن استقصاءات علم اجتماع الأدب قد برهنت على أنه «لا يوجد أدب ليس ، بمعيار ما ، منتجاً مشتركاً للكاتب والجمهور ، وأن الأدب هو في جوهره منتج اجتماعي ... كما أن تعريف الأدب كمنتج اجتماعي ذي وظيفة اجتماعية قد أصبح من القضايا الجوهرية في أخلاقيات العمل الثقافي<sup>(٥١)</sup>. وهذا لا يلغى ، ولا يتجاهل ، كل الخلافات القائمة بشأن طبيعة اجتماعية هذا المنتج ، أو نوعية وظيفته ، أو مفهوم علاقته بالإطار المرجعي الذي يصدر عنه ؛ كما لا ينكر بأى حال من الأحوال استقلالية Autonomy العمل الأدبي ، ولكنه يفرق ، مع اعترافه القاطع بتلك الاستقلالية ، بينها وبين استقلال Independence العمل الأدبي عن مختلف الأطر المعرفية والمرجعية التي صدر عنها . فالاستقلالية التي تمنح العمل الأدبي خصوصيته التابعة من تكامله الذي لا يقبل التبسيط أو الاختصار ، والتي تحول بينه وبين استيعابه في غيره من المنتجات المعرفية والأيدولوجية الأخرى ، والتي تنطبق من تأسيسه لقطعيته النسبية ، لا الكاملة ، مع غيره من المنتجات المعرفية والأدبية الأخرى - هذه الاستقلالية تختلف عن استقلاله الذي يقطع صلته بكل ما يجعله مفهوماً ، وما يمكن القارئ من التواصل معه . ذلك لأن العمل الأدبي «يؤسس اختلافه ، الذي يبلور وجوده ، عن طريق إقامة علاقات مع ما يختلف عنه ، وإلا لما كانت له ماهية ، ولأصبح غير قابل للقراءة ، وما كان حتى بمقدورنا أن نراه ولذلك لا يجب اعتبار العمل الأدبي واقعاً متكاملًا في ذاته ؛ شيئاً منعزلاً بدعاوى الحيلولة دون محاولات ابتساره أو اختزاله ؛ لأن هذا يعني عزله في منطقة الإبهام التي يستحيل فيها فهمه كلية<sup>(٥٢)</sup>» .

ولا أريد الاستسلام لإغراءات الاستطراد في الحديث عن تفصيلات الخلاف بين استقلالية العمل الفني وعزله عن مختلف العناصر الضرورية لعملية تلقيه ، بل لعملية إبداعه نفسها كذلك ؛ لأن الاستطرادات قد تدخلنا في رحاب مجموعة من الاستقصاءات النظرية المعقدة التي تنأى بنا عن تبسيطات علاقات الانعكاس المباشرة التي انطوت عليها معظم كتابات تلك الحساسية ، خصوصاً وأن معظم هذه الأعمال كانت تنطوي على ما يسميه بير ماشرى بالأغلوطة المعيارية Normative Fallacy ، وهي الأغلوطة التي ترى أن العمل الأدبي يكتب على غرار نموذج معياري مسبق ، بطمح الكاتب إلى تجسيده ، وبمحكم إنجاز الفعل فيه بمدى اقترابه من هذا النموذج المعياري أو بعده عنه . ومن هنا لا يتورع النقد الذي ينطلق من هذه الأغلوطة عن أن «يقترح تحويل العمل الأدبي ، حتى يمكن استيعابه بشكل أكمل ضمن أطر نموذج مسبق ، مما ينطوي على نفى واقعه الفعلي ، واعتباره مجرد رؤية مبدئية لقصد غير متحقق<sup>(٥٣)</sup>» . ولم تشع هذه الأغلوطة المعيارية بين نقاد هذا الحساسية وحدهم ، بل انتشرت بين مبدعيها كذلك . لأن كثيراً من هؤلاء المبدعين حاولوا أن يكونوا نماذج مصرية لكتاب أجنبية ، ألم يوقع محمود تيمور عدداً لا بأس به من أقاصيصه الأولى باسم «موباسان المصري» ؟ ألم يعترف محمود طاهر لاشين بأنه يطمح إلى أن يكون معادلاً لمصرياً لتشيخوف ، ويعيد كتابة قصتين من أقاصيصه ضمن مجموعته الأولى دون أن يشير إلى ذلك ، وإن لم يساعده عليها نقاده<sup>(٥٤)</sup> ؟ ألم يطلق بعض النقاد ذلك الاسم على يوسف إدريس في مراحله الأولى ؟ .

بل إننا نستطيع الجزم بأن إحدى سمات هذه الحساسية الأولى . التي كانت بالقطع جديدة في وقتها ، والتي كان لها فضل تحرير الأدب العربي من ربة التصنع والزخرفة اللفظية والجمود الفكري والتغلب الفني ، التزامها بتلك الأغلوطة المعيارية بشكل مثل لقدراتها على التحرر والمغامرة مع الجديد . فقد كان هناك ما يشبه التصور المسبق والأدبي القومي برمته ؛ وهو أن ينجح هذا المشروع في خلق أدب مصري «على غرار» ما قرأه الرواد وترجموه من النماذج التي عرفوها من الآداب الأوروبية . ومن المفارقات اللافتة في هذا المجال ، أنه برغم تحكم تلك الأغلوطة المعيارية في كل تصوراتهم الأدبية ، إبداعية كانت أم نقدية، كانوا يدعون بحماس بالغ إلى خلق أدب قومي<sup>(٥٥)</sup> ، وهذا ما يشير إلى وقوع تلك الحساسية في براثن أغلوطة أخرى ، هي أغلوطة الفصل المتعسف بين الشكل والمضمون ؛ لأن الدعوة إلى خلق أدب قومي كانت تنصب في الواقع على محتوى الأدب وحده ، أما الشكل فكانت غاية المني أن يصل إلى مراقي الأشكال الأدبية الغربية . ولم تظهر أول تجليات الفهم العميق لجدلية العلاقة بين الشكل والمضمون ، وإدراك ضرورة أن تمتد الدعوة إلى خلق أدب قومي إلى مجال الشكل بالدرجة الأولى إذا كان يراد لها أن تحقق أى نجاح على الإطلاق - لم يظهر ذلك ، إلا مع ميلاد أجنة الحساسية الجديدة .

#### (٧) بذور الشك في المؤسسة . . وأجنة الحساسية الجديدة :

برغم كل ما نراه اليوم من سليات تلك الحساسية الأولى ، إلا أنها كانت نقلة بارزة في تاريخ الأدب العربي الحديث ، بدأت في تأسيس قوانين جديدة للظاهرة الثقافية برمتها ، وإبراز جدلية العلاقة بين الأدب والقراء ، وبين الكتابة ومتغيرات الواقع الحضاري المختلفة ، وأرست مجموعة مهمة وأساسية من التقاليد والمواضعات الأدبية النقدية ، التي كانت خطوة أولى ضرورية في الطريق نحو المواضعات الجديدة التي بلورتها الحساسية الحديثة بعد ذلك ، والتي ما كان ممكناً بلورتها بسهولة بدون ذلك الإنجاز الأولي المهم . كما أنها استطاعت أن ترسّ قواعد الأشكال الأدبية الجديدة من أقصوصة ، ومسرحية ، ورواية في واقع الأدب العربي . وأن ترسخ مكانتها فيه ، على الصورة التي ضارعت معها مكانة الشعر ، «ديوان العرب» الأثير ، بل فاقتها في كثير من الحالات . لكنها ، ككل جديد ، سرعان ما اعتراها القدم ، وآثرت الاستئمان إلى دعة إنجازاتها في ألق كشوفها ، وعانت من مسالب التكرار ، واستسهال الكثيرين لاستراتيجياتها الأدبية ، بعد أن تحولت إلى مواضعات وتقاليد فنية راسخة ، ولا أريد أن أقول مكررة . كما أن ارتباطها الوثيق بالمؤسسة السياسية ، مالبث أن جر عليها الكثير من المشكلات التي كان أهورها فقدان ثقة القراء والكتاب بها على السواء ، خصوصاً وأن جوهر الإبداع كامن في التمرد المستمر على الأعراف والمؤسسات وفي المجاوزة الدائمة لما تستقر عليه من تقاليد ومواضعات .

وليس من قبيل المصادفة أن نجد أن الأجنة الأولى لتغير تلك الحساسية الجديدة ، التي انبثقت من رحم الحساسية التي سادت من قبل ثم استفدت دورها الثوري والمغير ، قد بدأت تطل على الساحة الأدبية في مصر إبان الحرب العالمية الثانية ، وعقبها مباشرة ، ليس



جعلنا ننتمى لطفولتنا البعيدة والتي كانت أغلبها في حضن الريف<sup>(٧١)</sup>، وحتى نتعرف حقيقة على مدى التفرد والجدّة في النسق الجمالي الحديث الذي تبدى بعض ملامحه على مرأيا شهادات مبدعيه تلك، لابد لنا من العودة إلى سبر الفروق الأساسية في قواعد الإحالة التي تنطلق منها كل من الحساسيتين.

#### (٩) اللسانيات... والأساس البنوي لتصنيف الأدب:

وإذا ما بدأنا بالحساسية الأولى سنجد أن تناولها في إطار نظرية المحاكاة التقليدية التي ترى أن الفن يحاكي الحياة، ولذا فإنه يخضع في التحليل النهائي لحكمها، يجلب إلى أفق هذا التناول مجموعة من القضايا الخلافية، بدءاً من إشكالية طبيعة تلك المحاكاة، حتى التساؤل عن أفضل السبل التي تكفل لها الاقتراب من «حقيقة الحياة»، وعما إذا كان على الفن محاكاة الواقع المتعين، أم الواقع المثالي. كما يشير أيضاً إشكالية كل التحديدات التي واجهتها تلك النظرية، منذ نظريات الخيال الرومانسية، وحتى قلب نظرية المحاكاة على يدي أوسكار وايلد، الذي قال بأن الحياة هي التي تحاكي الفن؛ «لأننا نشكل صورة الواقع الذي نعقله عبر البنى العقلية، وهي بنى ثقافية في الأساس وليست طبيعية، وأن الفن هو الأقدر، في أغلب الأحيان على تغيير وتجديد تلك البنى، عندما تبلى أو تصبح آلية»<sup>(٧٢)</sup>، وي طرح هذا التصور المقلوب للعلاقة بين الأدب والواقع أهمية البعد النصي للفن، لأنه إذا كان الفن لا يحاكي الواقع، فما الذي يحاكيه إذن؟ «الإجابة بالطبع هي أن الفن يحاكي الأعمال الفنية الأخرى، وبخاصة تلك التي تنتمي إلى نفس النوع الأدبي. فالقصائد لا تصنع من التجارب ولكنها تصنع من الشعر - أي من التقاليد الفنية التي تستكشف مقدرة اللغة وإمكاناتها الشعرية. وقد كرس ت. س. إليوت دراسته الشهيرة حول (التقاليد والموهبة الفردية) لبلورة هذه الفكرة»<sup>(٧٣)</sup>. ويدفعنا هذا البعد المهم، الذي بدأت أهميته في التنامي بشكل مطرد في مختلف استقصاءات نظريات الأدب الحديث، منذ إسهامات الشكلين الروس ومدرسة براغ حتى إنجازات البنيوية والتفكيكية المعاصرتين - يدفعنا هذا البعد إلى التغاضي عن مناقشة قضية الحساسية القديمة منها والجديدة، في إطار نظريات المحاكاة والانعكاس، ويدعونا إلى تناولها في نطاق كشف اللسانيات المعاصرة، وبخاصة ما يتعلق منها بتمييز الشكلين الروس المهم بين محوري العلاقات التبادلية والسياقية في عملية الاتصال اللغوي، أو بين الكناية والاستعارة على صعيد التعبير الأدبي، ذلك التمييز الذي كثيراً ما يعزى إلى رومان ياكوبسون، لأنه عُرف على نطاق واسع، بداءة، عن طريق مقالته الشهيرة: «غطان من اللغة ونوعان من الحبسة أو الاضطرابات اللغوية»<sup>(٧٤)</sup>. ذلك لأن هذا التمييز هو أكثر المقاربات الأدبية المتاحة نواها مع مفهوم قواعد الإحالة الذي قدمناه هنا.

والواقع أن التمييز بين التشبيه، والكناية، والمجاز المرسل، والاستعارة بوصفها صيغاً مجازية مختلفة، أمر قديم قدم البلاغة نفسها؛ لكن إبراز التناقض الجذري بين قطبيها الكبيرين، الكناية والاستعارة، هو الإنجاز المتميز الذي بلوره ياكوبسون والشكليون الروس. وذلك لأن معظم التحديدات البلاغية السابقة على هذا

التمييز كانت تهتم بالعناصر المشتركة في كل الصيغ المجازية، أكثر من دراستها لملامح الاختلاف الجذري بينها، بل لقد خلطت هذه التحديدات القديمة بينها جميعاً؛ فقد «اعتبر البلاغيون والنقاد، منذ أرسطو وحتى اليوم، الكناية والمجاز المرسل بشكل عام، أشكالاً جزئية من الاستعارة، أو تنوعات مختلفة عليها. ومن السهل أن نعرف السبب في ذلك؛ لأنها جميعاً تتضمن التحول المجازي للمقولة الحرفية»<sup>(٧٥)</sup>. وقد كان من الطبيعي أن يحدث هذا، لأن معظم هذه الصيغ المجازية تنطوي على مبدأ أساسي مشترك، وهو الاستعاضة عن شيء بشيء آخر، إرهاباً للمعنى، أو توسيعاً لأفقه الدلالي. وقد أدرك النضري بصيرته الثابتة أن لتلك الأساليب المجازية قيمة إدراكية، علاوة على قيمتها الجمالية، عندما قال: «وقال لي ليس الكاف تشبيهاً، هي حقيقة أنت لا تعرفها إلا بتشبيه»<sup>(٧٦)</sup>، وهي ملاحظة نافذة، لأنها تنطوي على معرفة عميقة بدور العلاقة التشبيهية في الكشف عن بعد مهم من أبعاد المعرفة، يمكن أن ندعوه في المصطلح النقدي الحديث بالبعد الفني، أو السياقي. لكنني لا أعرف بين البلاغيين، أو غير البلاغيين، من العرب أو الأجانب على السواء، باستثناء عبد القاهر الجرجاني، من استطاع اكتشاف ذلك التعارض الثنائي Binary Opposition بين الكناية والاستعارة، على أساس أنها يتجان وفق مبدئين بنيويين متناقضين، أو من استطاع - قبل ذلك - إكساب هذا التعارض ذلك البعد البنوي المهم.

ولم يفد ياكوبسون في هذا المجال من استقصاءات الشكلين الروس وحدهم، وإنما من إنجازات فرديناند دي سوسير اللغوية كذلك، فقد ميز سوسير بين الكلام Parole واللغة Langue، كما ميز بين العلاقات السياقية بين وحدات الجملة المختلفة من أسماء وأفعال وصفات، والعلاقات التبادلية بين كل وحدة من هذه الوحدات، وغيرها من المترادفات التي كان يمكن استبدالها بكل مفردة على حدة. فعلى المحور السياقي نحن بإزاء عملية تركيب جملة من وحدات مختلفة لتخليق معنى معين. أما على المحور التبادلي أو الترادفي، فإننا بإزاء علاقات اختيار، وإسقاط، واستعاضة، بين مجموعة من المترادفات التي تنتمي إلى نسق معين. ويرى ياكوبسون أن التمييز السوسيري بين الكلام واللغة الذي يرافقه تمييز إشاري آخر عمائل بين السياق أو الترتيب Syntagm والنسق Paradigm<sup>(٧٧)</sup>، وكذلك التمييز الخاص بنظريات الاتصال الإشارية Semiotic Theories of Communication بين الرسالة Message والشفرة Code، يناظر التمييز البلاغي بين الكناية Metonymy والاستعارة Metaphor، أو بين الوظيفة النحوية للغة، والوظيفة البلاغية لها. وقبل الحديث بالتفصيل عن الفروق الأساسية بين الكناية والاستعارة عند ياكوبسون، لابد من الإشارة أولاً إلى أن الكناية عنده تنطوي كذلك على المجاز المرسل Synecdoche، لأن هذه الصيغة المجازية، التي تستعاض عادة عن الكل بالجزء، تنطوي على العلاقة الاقترانية نفسها التي نجدها في الكناية، سواء أكانت جزئية أم كلية، بين طرفي العملية المجازية. كما أن الاستعارة تنطوي على آليات التشبيه Simile الذي تتم العلاقة بين طرفيه داخل إطار النسق نفسه، أي ضمن عملية التناظر أو الترادف التي يتميز بها المحور الاستبدال أو الترادفي. والواقع أن إدراج التشبيه ضمن محور الاستعارة، قد يشير شيئاً من



اللبس ، وقد أثار بالفعل بعض الجدل ، لأن التشبيه يبدو للوهلة الأولى قريباً من محور الكناية ، وينطوي في بعض الحالات على كثير من العناصر الاقتترانية . ولهذا السبب جعله نورثروب فراي نقبض الاستعارة لا رديفها ، في معرض مناقشته الإضافية للعناصر التي تفرق الأسطورة عن النص الواقعي . إذ يرى فراي أن « الواقعية » أو فن مشابهة الواقع ، تطرح استجابة تنطوي على تساؤل فحواه : إلى أي مدى يشبه هذا الذي نقرأه ما نعرفه ؟ وعندما يشبه المكتوب المعروف ، نكون بإزاء فن التشبيه المسهب المعلن أو المضمهر . ولأن الواقعية هي فن التشبيه المضمهر ، فإن الأسطورة هي فن الهوية الاستعارية المضمرة . . . ففي الأسطورة نرى المبادئ البنائية للأدب معزولة ومستقلة بذاتها ، أما في الواقعية ، فإننا نرى المبادئ البنائية نفسها - وليس مبادئ شبيهة بها - وقد اندغمت في سياق من المعقولية أو الإمكان<sup>(٧٨)</sup> . ويتضمن هذا التعارض ، الذي يقيمه فراي بين الاستعارة والتشبيه ، تناقضاً أساسياً قريباً من ذلك الذي ينادى به ياكسون ، في معارضته الثنائية بين الكناية والاستعارة ؛ إذ يربط فراي التشبيه بعرضية المشابهة وأنيته ، التي تحتاج قوانينها البنائية إلى مرجع خارجي ، يبرهن على مصداقيتها ، على حين يقيم علاقة بين الاستعارة ومساءلة تأكيد الهوية ، التي يصل اعتدادها بنفسها إلى حد اكتمالها في ذاتها وبذاتها ، وشتان بين أسلوب مجازي يتعامل مع المشابهة العرضية الموقوتة ، ويحتاج إلى برهان من خارجه ، وآخر يقيم عالمه في أرض توكيد الهوية ، ويتمتع علاوة على ذلك باستقلاله الذاتي المطلق .

لكن روبرت سكولز يرى أن التشبيه قسم ثانوي من أقسام الاستعارة ؛ لأنه « كما تنطوي الكناية على صيغ مجازية ثانوية ، مثل المجاز المرسل ، فإنه يمكن تقسيم الاستعارة كذلك إلى أقسام ، تنطوي على التشبيه وغيره من الصيغ المجازية القائمة على التناظر<sup>(٧٩)</sup> » . ومع أنني أميل إلى رأي سكولز ، فلا بد من تبرير هذا الميل عن طريق مناقشة رأي فراي ، لأن فراي ناقد كبير لا يلقى القول على عواهنه كمادة الكثيرين من نقادنا المعاصرين ، ولا يمكن اتهامه بالوقوع في أنشطة الخلط في استعمال المصطلحات الأدبية ، أو الاستئناس إلى دعة الكسل ، الذي اتسم به استخدام كثير من النقاد الغربيين لمصطلح « الاستعارة » ، الذي يستعمل غالباً للإشارة إلى كل الاستعاضات التي تتضمن استبدال كلمة ، أو صورة مجازية ، بأخرى حرفية في أي سياق كان<sup>(٨٠)</sup> . ومن البداية نجد - مع دافيد لودج - أن استخدام فراي لكلمة المشابهة ينطوي على قدر من الغموض ؛ « لأنها يمكن أن تشير إلى علاقة تشابه بين أشياء غير متشابهة ، أو بين خصائص ممثلة مستمدة من التجاور الذي يربط الجزئي بالكل ، أو وحدة ما بمجموعة من الوحدات<sup>(٨١)</sup> » . ومن هنا فإن عملية التماثل التي ينطوي عليها أي تشبيه ، يمكن أن تتم على المحور السياقي ، بنفس قدر إمكانية وقوعها ضمن نطاق المحور الترادفي أو الاستبدالي . ومن هنا نجد أن التشبيه يوجد على امتداد الوتر المشدود بين الكناية والاستعارة . لكننا إذا انتقلنا من التشبيه البسيط ، إلى نطاق التشبيهات البليغة ، والتشبيهات التمثيلية ، سنجد أننا نزداد قرباً من المحور الترادفي . كما أن التشبيه منطلقاً ينهض على عملية التماثل ، أكثر مما يعتمد على العلاقات السياقية ، التي لا تنكر إفادته منها في بعض الأحيان ؛ وهذا ما يدرجه في نطاق المحور الاستعاري . صحيح أن من اليسير علينا أن

ندرك « أن التشبيه يتواءم ، بصورة أكبر من الاستعارة ، مع الافتراضات الفلسفية التجريبية التي تنهض عليها الأسس التاريخية للواقعية<sup>(٨٢)</sup> » ، لكن علينا في الوقت نفسه ألا نخلط بين الأساس البنوي للتشبيه ، والدلالة المعنوية ( السيمانتية ) للكلمة ؛ لأن التشبيه من هذه الناحية أقرب إلى محور الاستعارة ، بل هو في واقع الأمر أحد تجلياتها البدائية ؛ وهذا هو الذي دفعنا إلى إدراجه ضمن محورها . أما استعمال فراي له فيبدو أنه يعتمد على كل من دلالة المعنوية وعلاقاته الاقتترانية . ولنعد الآن إلى ياكسون .

#### (١٠) الكناية والاستعارة والتعارض البنوي بينهما :

لقد أدى اهتمام ياكسون بإبراز طبيعة التعارض الثنائي البنوي بين قطبي الاستعارة والكناية ، إلى طرح مفهوم بنوي جديد لعملية التصنيف الأدبي استطاع أن يكشف عن مجموعة من الملامح المشتركة بين كثير من المدارس والتيارات الأدبية ، التي تبدو للوهلة الأولى كأنها مختلفة ، لكن اختلافها لا يجاوز في الواقع التبدلات السطحية إلى الأسس المنطقية التي تتاب الرؤية ، وتؤثر على كل تشكيلاتها الفنية . وقد أسهم هذا الأساس التصنيفي البنوي الجديد في حل كثير من المشكلات ، التي كانت تواجه عملية التصنيف الأدبي ، وتغلب على قصور التقسيمات إلى تيارات ومدارس . كما أبرز طبيعة الاختلاف بين مختلف المعالجات الأدبية ، وشارك في إضاءة العملية الإبداعية من الداخل ، وفي حل كثير من المشكلات المتصلة بعلاقة النص الأدبي بالإطار المرجعي الذي يصدر عنه ويطمح إلى الفاعلية فيه . ذلك لأن هذا التقسيم الجديد ، يطرح أساساً جديداً للتفريق بين مناهج تناول الأدبي ، التي تنطوي عليها كل من العمليتين الإبداعية والنقدية على السواء . وهو أساس ، برغم اعتماده على العلاقات الداخلية للنص ، ينطوي على تصور فلسفي يقيه عشرات النظرة ضيقة الأفق التي انحصرت فيها الدعاوى السابقة للتعامل مع النص الأدبي من الداخل . ذلك لأن الكناية ونظيرها المجازي - المجاز المرسل - يتمان على المحور السياقي الذي ينهض على العلاقات الاقتترانية ؛ وهي علاقات تعتمد على اقتران وحدات مختلفة بعضها ببعض الآخر وفق منطق من التتالي والتجاور ، هو أقرب ما يكون إلى طبيعة المنطق السببي . ومن هنا فإنها يتسمان بقدر كبير من التجسيد ، لا التجريد . أما الاستعارة التي تتشكل على المحور الترادفي فإنها تعتمد على العلاقات الاستبدالية التي تقوم على التماثل ، والتناظر ، وإمكان إحلال لفظة مكان أخرى ، لتحوير عملية الفهم ذاتها ، أو لتوسيع أفقها وفق منطق مغاير للمنطق السببي ، وأقرب ما يكون لطبيعة المنطق الجدلي . وعلاوة على ذلك يربط هوكس<sup>(٨٣)</sup> الكناية بمسألة التتابع التاريخي والزمني Diachronic ؛ وهو الأمر الذي يسمها بشيء من الأنية والعرضية ، على حين تنأى الاستعارة في هذا المجال عن الارتباط بذلك التتابع ؛ لأنها تنهض على التزامن Synchronic الذي يمنحها قدراً كبيراً من الديمومة والثبات . ومن هنا يمكن تمثيل هذا التعارض في الرسم التالي :

( الاستعارة ) المحور الرأسي ، الاستبدالي ، والبعد التزامني

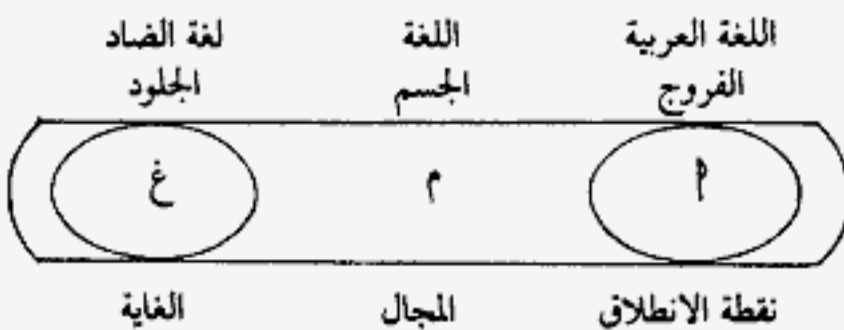
( الكناية ) المحور الأفقي التركيبي ، والبعد التتابعي



حسية وبصرية وحركية ، أو المعنوية : من مجردات ومفاهيم وتصورات ، بين طرفي الاستعارة ؛ مثل كونها حيوانين من الحيوانات الثديية ، يتسمان بالركة ، والرشاقة ، واتساع العينين واكتحالهما ، وليونة القد وتأود الحركة ... إلى آخر هذه الصفات . وفي هذه الاستعارة نجد أننا إذا ما وصلنا تعداد صفات كل من طرفي هذه العلاقة المجازية ، ما نلبث أن نواجه ، بعد مجموعة السمات المشتركة تلك ، بمجموعة أخرى من الخصائص المتباينة ، التي تفصل بين الطرفين . وهذا يعني أن الاستعارة تتكون من طرفين ينتميان إلى عالمين مختلفين غير متطابقين ، وإن كانت بينهما منطقة مشتركة تتيح هذين العالمين التراكب ؛ ومنطقة التراكب هذه هي وحدها التي يطلق عليها اسم المجال . ولذلك يمكن تلخيص الاستعارة من هذه الناحية في الرسم التالي :



وإذا كان المجال في الاستعارة يتكون من التراكب الجزئي بين عالمي طرفيها ، أو ما سادعوه بالمجال التراكب ، فإن المجال في الكناية مجال مشترك ، يتحقق فيه التطابق الكلي بين عالمي الطرفين . ففي كناية مثل لغة الضاد ، وهي كناية عن اللغة العربية ، أو في كناية مثل تلك التي ينطوي عليها النص القرآني « وقالوا لجلودهم لم شهدتم علينا » وهي كناية عن الفروج كما يقول ابن رشيقي<sup>(٨٦)</sup> ، ( تغطي آلياتها أيضا العلاقة المتضمنة في المجاز المرسل ) ، نجد أن تطابق العالمين واضح إلى أقصى حد ، على الصورة التي يتغير معها الرسم الممثل لموقع طرفي الكناية بالنسبة للمجال ليصبح كالآتي :



ذلك لأن الكناية تهتم فيما يبدو بالتركيز على المجال برمته ؛ على إبراز كل المجال المشترك بين طرفيها ( أ ) و ( غ ) . ونجاحها كصيغة مجازية يعتمد على الكيفية التي توصل بها فكرة الكلية تلك<sup>(٨٧)</sup> . وهذا يعني أن منطق الكناية في التعامل مع المجال ، أو بالأحرى في تخليقه ، يختلف كلية عن المنطق الاستعاري من هذه الناحية كذلك .

وينطوي إدخال عنصر المجال في دراسة العلاقة بين طرفي الصيغ المجازية ؛ على أهمية بالغة بالنسبة لمسألة قواعد الإحالة التي ندرسها هنا . لأنه يكشف لنا ، كما يتضح من خلال هذين الرسمين ، عن شكل هذه القواعد وعن بنيتها الأساسية ، حيث يمكننا وضع العلاقة بين النص والواقع محل العلاقة بين ( أ ) و ( غ ) في الرسمين

ويكشف ياكسون عن أن طبيعة التعارض بين هذين المنطقتين تتخلل معظم الأنشطة الترميزية والإشارية ، في مختلف مناحي الحياة الإنسانية ، لكن ما يهنا هنا ، هو علاقته بالخطاب الأدبي . ذلك بأن تطور الخطاب قد يتم وفق مسارين معنويين ( سيميائيين ) مختلفين : فقد يؤدي موضوع إلى آخر ؛ إما عن طريق التشابه ؛ أو عن طريق الترابط والتجاور . والأسلوب الاستعاري هو الأسلوب المتسق مع المسار الأول ؛ أما الأسلوب الكنائي فهو أسلوب المسار الثاني ؛ لأننا نجد أن أكثر الصيغ التعبيرية تركيزاً في تكثيف هذين المسارين هما : الاستعارة والكناية . وفي الإضطرابات اللغوية المعروفة بـ « الحبسة » ، نجد أن أحد هذين المسارين يتعرض للإغلاق ، على حين نجد أن المسارين فاعلان معا في السلوك اللفظي السوي . لكن الملاحظة الدقيقة تكشف أن تأثير الأنساق الثقافية ، والمكونات الشخصية ، والأسلوب اللفظي ، يسهم في تفضيل أحد المسارين على حساب الآخر<sup>(٨٨)</sup> . والواقع أن هذا التفضيل ليس عملية فردية محض ، بقدر ما هو نتاج نهائي لعملية التفاعل المعقدة بين العقل الفردي ، ومجموعة من المؤثرات والروافد المتفاعلة والصانعة للمناخ الحضاري ( الثقافي الاجتماعي ) ، الذي يمارس فيه عمله الأدبي . وهذا التفاعل هو الذي يبرر أهمية تناول مختلف المتغيرات الحضارية ، المشاركة في تحوير الأفق الثقافي من ناحية ، ويفسر تعايش ، أو بالأحرى تجاور الحساستين المختلفتين في الواقع الأدبي العربي من ناحية أخرى . ومن هنا كانت أهمية ربط ياكسون لفظة تفضيل بالأنساق الثقافية والمكونات الشخصية في وقت واحد ، ليكشف عن أن عملية التفضيل تلك محكومة بقطبين : أحدهما فردي ، والآخر اجتماعي . صحيح أن استخدام ياكسون لاصطلاح الأنساق الثقافية يفصح عن نفوره من إدخال العناصر الاجتماعية إلى مساحة هذه العملية المعقدة ، لكن الدراسة التطبيقية لواقع التغيرات التي انتابت الحسامة الأدبية ، بالنسبة لأدبنا العربي أوحى بالنسبة لغيره من الآداب الأخرى ، تكشف عن أهمية تفسير تلك الملاحظة الياكسونية الغامضة تفسيراً اجتماعياً وحضارياً ، يحقق التوازن المرتجى بين العنصرين الفردي والاجتماعي في التعامل مع النصوص الأدبية . كما أن إدخال العنصر الاجتماعي بهذا الوضوح ، لا يحد فحسب من المبالغة في دور الأهواء الفردية ، ولكنه يفسر لنا كذلك منطق النسق التاريخي لعملية التغير .

وهناك علاوة على التعارض بين المنطقتين السببي والجدلي ، والمحورين السياقي والاستبدالي ، مسألة على درجة كبيرة من الأهمية بالنسبة للآداب ولتفسيراته الاجتماعية على الأخص ، وهي مسألة لم يتناولها ياكسون ولا غيره من النقاد ، وإن أولاهها علماء الأنثروبولوجيا عناية فائقة ؛ تلك هي مسألة المجال . فقد وجد هؤلاء العلماء أن هناك تعارضاً واضحاً بين الكناية والاستعارة ، من حيث علاقة طرفيها بالمجال الذي تتم في ساحته فاعلية توليد المعنى فيها . إذ يرى سابير أن المجال هو المنطقة الواقعة بين طرفي الاستعارة اللذين يسميها بنقطتي الانطلاق والغاية ؛ وهو الساحة التي يدور فيها جدل العلاقة ، ومنطقة ممارستها لفاعليتها<sup>(٨٩)</sup> . فإذا أخذنا مثلاً استعارة تحقيقية - كما يقول الجرجاني - مثل : رنت إلينا ظلية ؛ ونعني بذلك امرأة جميلة ، فإن المرأة فيها هي نقطة الانطلاق ( أ ) والظلية هي الغاية ( غ ) أما المجال ( م ) فهو المنطقة التي تقع فيها كل الخصائص والصفات المادية : من



التحديدات التقليدية الصارمة ، وإنما بمنطق الثنائيات المتحاورة ، والداخلية في عملية جدلية باستمرار ، كما أن تغلغله في عدد كبير من الظواهر والنشاطات المعرفية « يجعله قابلاً للتطبيق في مجالات مختلفة ، بدرجات متفاوتة من العمومية . ولأنها نظرية في تغليب Dominance بعض الخصائص على الأخرى ، وليست نظرية تحديد صارمة لمجموعتين مختلفتين من الخصائص تستبعد كل منهما الأخرى كلية »<sup>(٩٠)</sup> ، فإنها تنسم بقدر كاف من المرونة ، يتيح لها كما رأينا أن تميز مثلاً بين الشعر والنثر ، أو بين المسرح والفيلم بشكل عام ، ودون أن يعوقها هذا التمييز العام ، عن أن تميز كذلك داخل نطاق هذا التمييز ذاته ، بين أنواع الشعر المختلفة ، أو استراتيجيات الفيلم المتباينة . ومن هنا تتجنب طمس الخصائص والتباينات الفردية لصالح الإطار العام ؛ وهو الأمر الذي تنسم به كثير من التقسيمات الأخرى . وقبل الانصراف إلى التفريق بين الحساسيتين المختلفتين ، اللتين عرفتهما مسيرة أدبنا العربي الحديث ، وفق هذا التقسيم ، أود أن أقدم هنا هذا الجدول الصغير<sup>(٩١)</sup> ، الذي يظهر هذا التباين ويلخص أهم سماته .

الاستعارة	الكنائية
نسق	سياق
تمثال	تجاور
اختيار	توليف
استبدال	إسقاط ونسج
منطق جدلي	منطق صوري
توكيد الهوية	عرضية المشابهة
استقلال بنائي	اعتماد بنائي
اضطراب تجاوري	اضطراب تمائلي
عيب نسجي	عيب اختياري
تزامن	تتابع
تراكم المجال	تطابق المجال
تخصيص	تعميم
مرح	فيلم
مونتاج	لقطة قريبة
رمز	تكثيف
اندماج	إزاحة
سريالية	تكعيبة
سحر تمائلي	سحر معد
شعر	نثر
غنائية	ملحمية
رومانسية ورمزية	واقعية
أسطورة	نص واقعي

ولا أريد أن أستبق التحليل وأضيف الحساسية الجديدة في محور الاستعارة ، والحساسية السابقة عليها ، التي تجنبت عمدا دعوتها بالحساسية القديمة ، في محور الكناية ؛ لأنني سأفرد القسمين التاليين

السابقين ؛ ومن هنا يمكننا تصور وجود نوعين متمايزين من قواعد الإحالة يناظران الرسمين السابقين . هذا فضلاً عن أن تناول عنصر المجال في تلك الدراسة ، يكشف عن وجود علاقة حتمية بين نوع العلاقة وطبيعة تجسيدها ، على الصورة التي نستطيع معها القول بأن العلاقة تمل على مستعملها صور تحققها . « فإذا كانت الكناية تبرز فكرة الكلية ، فإنها تكون بذلك النقيض الكامل لما تفعله الاستعارة التي ترمي أساساً إلى التخصيص . وهذا يتيح لنا أن نعزل هنا وظيفتين أساسيتين متميزتين ، أو نوعين مختلفين من الدوافع التي تدعونا إلى استعمال المجازات ؛ أولاهما التعميم الذي يرتبط بالكنائية ؛ والثانية التخصيص الذي يتصل بالاستعارة »<sup>(٩٢)</sup> . ويكشف لنا هذا البعد البنيوي المهم عن جدلية ، أو بالأحرى حتمية العلاقة بين الأداة والرؤية ؛ لأن للأداة دوافعها كما برهنت أعمال الشكليين الروس ، ولأن منطق العلاقة ذاته هو الذي يحرك آليات الانتقاء والاستبعاد التي تحكم في صياغة تجسدها ، على الصورة التي نستطيع معها القول بأنه لا يمكن الهرب من التعميم إذا ما كان القانون الذي يحكم العلاقة هو الكناية ، أو تجنب التخصيص إذا ما كنا في ساحة الاستعارة ؛ لأن مجال العلاقة يفرض ولا شك كثيراً من التغيرات والعناصر الفاعلة في صور تجلياتها المتعددة .

وقد قام ياكبسون بتقسيم مجموعة كبيرة من النشاطات والظواهر الثقافية ، وفقاً لهذا التمييز الجوهرى بين المنطقتين الاستعارى والكنائى . ومن أبرز هذه التقسيمات ، عدّه فن المسرح نشاطاً استعارياً ، أما الفيلم فنشاط كنائى ، وإن ميز في الفيلم بين أسلوب المونتاج الاستعارى وأسلوب اللقطة القريبة أو اللقطة الجزئية المكبرة Close-Up الكنائى ، أو الذى يتنى بالأحرى إلى المجاز المرسل . وفي الأدب وجد أن الشعر ينتمى إلى المسار الاستعارى ، على حين يتسم النثر بطبيعته الكنائية ، وإن ميز في الشعر نفسه ، بين استعارية القصيدة الغنائية ، وكنائية القصيدة الملحمية . أما في مجال النثر فقد ربط الواقعية بالمنطق الكنائى ، والرمزية والرومانسية بالمنطق الاستعارى . أما بالنسبة للرسم ، فقد رأى أن التكعيبة التي تتحول فيها الأشكال إلى مجموعة من المجازات المرسل كنائية ، أما السريالية التي تستبدل النسق السائد بنسق مغاير كلية ، وتلجأ إلى أسلوب التماثل والتضاد ، فإنها استعارية . وفي مجال تفسير فرويد للأحلام ، وجد أن عمليات التلخيص ، أو التكثيف ، Condensation وكذلك عمليات الإزاحة Displacement تشير إلى الجوانب الكنائية من الحلم ، أما عمليات الاندماج أو التوحيد Identification واستخدام الرمز Symbolism ، فإنها تشير إلى أبعاده الاستعارية . وكذلك الحال بالنسبة للنوعين الرئيسيين من السحر اللذين وصفهما جيمز فريزر في ( الغصن الذهبى ) ؛ فإن أولهما وهو السحر القائم على المثلية والتقليد Homeopathic Magic فإنه استعارى ؛ أما ثانيهما القائم على العدوى والاتصال Contagious Magic فإنه كنائى . ومن خلال هذا كله ينحو ياكبسون إلى البرهنة على أن هذا الانقسام الثنائى الأساسى بين الاستعارة والكنائية ، « يتسم بأهمية قصوى ، ونتائج جوهرية ، بالنسبة لكل أشكال السلوك اللغوى ، بل بالنسبة إلى مختلف تباديات السلوك الإنسانى جميعها بشكل عام »<sup>(٩٣)</sup> . وبرغم أهمية هذا التقسيم القصوى ، ينبغي ألا نتعامل معه بمنطق

مطامعها ، وإنما من آليات مواجهتها مع الآخر . في هذه المواجهة مع الآخر بشكل عام ، وفي مراحل الصراع ضد الاستعمار ، وغيره من القوى الخارجية الواضحة التي يسهل تحديدها والإشارة المباشرة إليها بشكل خاص - تتميز الرؤية بقدر كبير من الصفاء ، وتنبؤ القضايا بصورة تسهم في صياغة استقطاب جلي بين الذات والآخر ؛ أي بين ركني الكناية الواضحين . ذلك لأن الكناية تنطوي على ركنين أساسيين ، بينهما علاقة اقترانية واضحة ، خارجية ومباشرة . فإذا كانت الاستعارة تنقسم - في البلاغة العربية بخاصة - إلى استعارة تصريحية ، وأخرى تمثيلية ، وثالثة مكنية ، كما ينقسم التشبيه كذلك إلى تشبيه ضمني ، وآخر تمثيلي ، فإن الكناية - مثلها في ذلك مثل المجاز المرسل - أبسط من ذلك كثيرا . صحيح أن البلاغيين العرب المولعين بالتقسيمات الجزئية ، قسموا الكناية إلى كناية عن صفة ، وأخرى عن ذات أو موصوف ، وثالثة عن نسبة ؛ كما قسموا المجاز المرسل بحسب طبيعته الاقترانية إلى : جزئي ، وكلي ؛ وبحسب عليته إلى : سببية ، ومسببية ؛ وبحسب مكانيته إلى : محلية ، وحالية ... الخ ، إلا أن هذه التقسيمات جميعا ، لا تتناول جوهر العلاقة بين طرفي العملية المجازية ، أو التغيرات التي تتأب أحدهما ، أو حتى الاختلافات الكيفية في تجلياتها ، كما هو الحال في تقسيمات الاستعارة والتشبيه ، وإنما تصنف أشكالها المختلفة ذات الجوهر الواحد .

وقد أدرك البلاغيون العرب منذ مرحلة باكورة ، أن الكناية تتم أساسا على المحور السياقي ، بمعنى أنها تتعامل مع العلاقات الاقترانية . إذ يعرفها ابن المعتز بأن « الكناية اشتقاق الكنية ، لأنك تكني عن الرجل بالأبوة فتقول : أبو فلان ... قال المبرد وغيره : الكناية على ثلاثة أوجه : هذا الذي ذكرته آنفا إحداها ؛ والثاني التعمية والتغطية ... والثالث الرغبة عن اللفظ الخسيس كقول الله عز وجل : ( وقالوا لجلودهم لم شهدتم علينا ) فإنها فيها ذكر كناية عن الفروج » (٩٣) . والعلاقة الاقترانية في هذه الأنواع الثلاثة واضحة كل الوضوح ؛ كعلاقة الأب بابنه ، والشئ بغطائه ؛ كما أن نوعها الثالث ، مهما كانت غايته ، مجرد مجاز مرسل يشير إلى الجزء وهو يقصد الكل ؛ وهذا ما يجعل الرباط الاقتراني فيه أكثر عضوية من غيره . أما عبد القاهر الجرجاني فإن تعريفه للكناية ينهض أساسا على فكرة العلاقة الاقترانية التي بلورتها اجتهادات النقد الغربي الحديث في هذا القرن فحسب ؛ لأنها لديه « أن يربط المتكلم إثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة ، ولكن يجرى إلى معنى هو تاليه ، وردفه في الوجود ، فيسمى به إليه ، ويجعله دليلا عليه » (٩٤) . وتنهض علاقة التتالي والإرداف ( أي التابع ) ، التي يشير إليها الجرجاني هنا على المنطق الصوري كما يشير اسمها ، لا على المنطق الجدلي الذي لا تتجلى فيه بوضوح الطبيعة السببية للتتابع ؛ كما تنطوي على علوية الاستنباط الشكلية ، لا على العلوية الكلية ذات الطبيعة الجدلية التي يوقفها الجرجاني على الاستعارة كما سنرى فيما بعد .

ومن الواضح في هذين التعريفين العربيين ، [ بل في أقدم التعريفات التي وصلتنا عن الكناية ضمن تعريف أرسطو للمجازات الذي يرى فيه أن الكناية ، أو بالأحرى المجاز المرسل ، هي « نقل اسم شيء إلى شيء آخر ... فإما أن ينقل من النوع إلى الجنس ،

من هذه الدراسة للتحليل التفصيلي الذي يضع كلا من هاتين الحساسيتين في هذين المحورين . ولكني أود هنا أن أشير إلى أن تجنبى العمدي لوصف الحساسية الأولى بأنها قديمة ، هو نفور من أن يجلب هذا الوصف ، حتى ولو كان تاريخياً ووصفياً فحسب ، أي ظلال أو إيماءات بأنه حكم قيمي على تلك الحساسية ، التي تنطوي كأي حساسية أدبية على أعمال جيدة وأخرى رديئة ، وإن كان رديتها أكثر من جيدها . كما أنه من العسير ، بل من الخطأ وصفها بالقدم لسببين : أولها أنها ما زالت حية في حاضر الأدب العربي الحديث ، بل ما انفك ممثلوها يحتلون ، نتيجة لكسب الحركة النقدية العربية ، وتقاعسها عن القيام بدورها في إعادة فرز مسلمات الواقع الأدبي وإعادة تقويم تراتب المكانات فيه - يحتلون مكانة عالية على سلم القيمة الأدبية . وثانيها أن القول بالتغليب بدلاً من الاستبعاد ينطوي على اعتراف ضمني بأن في أعمال الحساسية الجديدة عناصر ، متفاوتة حجماً ودوراً ، من تلك الحساسية الأولى .

### (١١) الكناية بما هي أساس لقواعد الإحالة الأدبية :

وبناء على تمييز ياكوبسون المهم ذاك ، نجد أن قواعد الإحالة في أدب الحساسية الأولى ، التي كانت بالقطع جديدة في زمنها ، تنهض من الناحية المنطقية على ما يمكن تسميته بالأساس الكنائي . وكان هذا الأساس برغم مباشرته النسبية ، ويداياته الجمالية بشكل قفزة مهمة فيما وراء التعبير المباشر ، والمعالجات الكتابية السقيمة التي اتسمت بها آداب عصر الانحطاط . ألم يقرر شيخنا الجرجاني أن الكناية أبلغ من التصريح ؟ ولكنه حدد فضل الكناية على التصريح تحديداً ثاقباً عندما قال : « إذا جعلوا للكناية مزية على التصريح لم يجعلوا تلك المزية في المعنى المكنى عنه ، ولكن في إثباته للذي ثبت له . وذلك أننا نعلم أن المعاني التي يكنى عنها لا تتغير في نفسها ، بأن يكنى عنها بمعان سواها ، ويترك أن تذكر الألفاظ التي لها في اللغة ... والسبب في أن للإثبات ، إذا كان عن طريق الكناية ، مزية لا تكون عن طريق التصريح ، أنك إذا كنيت عن القرى بكثرة رمد القدر ، كنت قد أثبتت كثرة القرى ، بإثبات شاهدها ، ودليلها ، وما هو غلَم على وجودها ؛ وذلك لا محالة يكون أبلغ من إثباتها بنفسها » (٩٥) . فالنقطة إذن من أدب التصريح أو التعبير المباشر ، إلى أدب ينهض على المنطق الكنائي ، تنطوي على إدخال عنصر الإثبات والبرهان العقل إلى ساحة التعبير الأدبي ، وعلى اعتراف ضمني بأن القارئ الذي لعب دوراً مهماً في تغيير الحساسية الأدبية في بدايات القرن الماضي ، ما عاد قانعا بالتصريح ، الذي يفترض منه التسليم السلبي بكل ما يقدم له ، ولكنه يحتاج إلى نوع آخر من التعبير الأدبي . كما تشير دراسة تبلور أو تخلق أجنة المواضع والتقاليد الأدبية الجديدة في آداب تلك المرحلة إلى وعي الكتاب ومبدعي الأشكال الأدبية الجديدة منهم بخاصة ، بأنهم يسهمون في وضع قواعد مغايرة لعملية تلقى القراء لأعمالهم .

وقد كان هذا التغير في منطق التعبير الأدبي وقواعد تلقيه معاً متسقاً إلى حد كبير مع طبيعة وضوح الرؤى ، التي تتسم بها مراحل بلورة الهوية القومية التي تنبع فيها كل تساؤلات الذات عن نفسها ، لا من صراعها مع ذاتها ، أو معاناتها بسبب قصور إمكاناتها عن بلوغ



أو من الجنس إلى النوع<sup>(٩٥)</sup> ، أن الكناية هي - بالدرجة الأولى - علاقة قبل أي شيء آخر . وهذا الجانب فيها ( أي كونها علاقة ) هو الذي يهنا هنا ، لأننا نسعى إلى استجلاء دور هذه العلاقة في توليد المعنى من ناحية ، وفي تحديد دور طرفيها في عمليتي الإبداع والتلقي من ناحية أخرى ، ولأن الكناية وغيرها من الصيغ المجازية المختلفة هي أولاً وقبل أي شيء علاقات تهتم بعملية التفاعل بين طرفيها أكثر من اهتمامها بمادته<sup>(٩٦)</sup> . ولذلك اهتم بها كثيرون من نقاد الأدب والفلاسفة وعلماء الأنثروبولوجيا وغيرها من الدراسات الإنسانية . فقد أشار ليفي ستراوس إلى أن الكناية بوصفها علاقة افتراضية تتصل بترتيب الأحداث ، بينما تتعلق الاستعارة بنسق البناء<sup>(٩٧)</sup> ؛ أي بجوهر العملية البنيوية ذاتها ، ويتناظر أنساقها الأساسية القادرة على الكشف عما هو جوهري وراء مختلف التبدلات العرضية . أما كينيث بيرك فقد ربطها ، في أحد استقصاءاته الفلسفية المهمة التي سعى فيها إلى اكتشاف الدوافع المؤدية لاستخدام مختلف الصيغ المجازية ، بعملية الاختزال أو التلخيص Reduction ، كما ربط رديفها المجاز المرسل بالتمثيل Representation Perspective في الوقت الذي ربط فيه الاستعارة بالمنظور ورديفتها المفارقة بالجدل Dialectic<sup>(٩٨)</sup> . ولأن هذه الصيغ المجازية الأربع علاقات في أساسها ، فإنها تنطوي عنده على عمليات ، يقترح ، على الصعيد الفلسفي والمعرفي ، الاستعاضة عنها بالعمليات التي تمثلها ، ليس فحسب لأن أي علاقة تنطوي فلسفياً على عملية ، حركية كانت أو ثابتة ، ولكن أيضاً لأن تعرف هذه العملية هو بمثابة استكشاف لدوافعها ودلالاتها . وستريت هنا عند عمليتي الاختزال والتمثيل ، اللتين تدرجان تحت محور الكناية ، على أن نعود فيما بعد إلى العمليتين الأخريين عند تناولنا للاستعارة .

وينبع الربط بين الكناية والاختزال من تضمن الكناية ، بنائياً وموقفياً ، الرغبة في أسر العلاقة التي تمثلها في إطار طبيعي ، يؤدي إلى اختزال العوالم المعقدة في صور أبسط . « فالاستراتيجية الأساسية في الكناية هي الإقصاح عن الأشياء والحالات المعنوية وغير المجسدة بصياغات مادية ملموسة ومجسدة . كالإشارة إلى القلب مثلاً ، بدلاً من العواطف والانفعالات<sup>(٩٩)</sup> التي تضطرم فيه ، مستعينة عن المحتوى بالوعاء الذي يحتويه ، وعن المتحرك بالثابت . ويشير بيرك في هذا المضمار إلى أننا لو تتبعنا دلالات المفردات المتعلقة بالمجردات تتبعاً تاريخياً سنجد أنها جميعاً ذات طبيعة كنائية تنحو إلى تأطير المتحرك وتثبيته . وذلك لأننا نفكر في كلمة مثل العاطفة Emotion بوصفها متصلة أساساً بمنطقة الوعي والضمير ، مع أنها في الأساس طالعة من كلمة Motion التي تعني الحركة ، وهي نفسها العلاقة بين عطف العربية بدلالاتها الحركية العاطفة .. وإذا كانت العلاقة التاريخية بين الكلمة ودلالاتها الكنائية المتغيرة تشير إلى البعد التعاقبي في تطور الدلالة ، والتعاقب هو جوهر منهج العلاقة الكنائية ، فإننا نستطيع أن نظور هذه الفكرة بنقلها إلى مجال آخر هو قواعد الإحالة الأدبية . فإذا كان تحويل الحركة إلى حال هو مسار الانتقال كنائياً من الحسي إلى التجريدي ، فإن المسار المعاكس له في الأدب ، وهو الانتقال من التجريد إلى التجسيد ؛ أي أن تحويل الحالة إلى حركة ملموسة Dramatization هو الاستراتيجية الرئيسية لقواعد الإحالة الكنائية . ومن هنا كثر في الأدب الذي ينهض على هذا النوع من

قواعد الإحالة ترجمة ( أم أقول اختزال ؟ ) الحالات إلى حركات ، حيث يعبر عن العار أو الخجل مثلاً بانحناء الجسم ، وطريقة الحركة ، وانكسار العين ، وانشراح الصوت ، وذبول الجلد ؛ أو عن الخوف بحركات الملح ، وامتقاع اللون ، وسرعة النبض ، وانبهار النفس . واتساع حدقتي العينين ، وارتفاع الصوت ... الخ . ومن هنا يجد بيرك أن هناك ارتباطاً وثيقاً بين الاستراتيجيات الكنائية ، والمقولات التي تعتمد عليها الفلسفات السلوكية التي تختزل الحالة إلى سلسلة من السلوكيات المرتبطة بها .

وهذا الاختزال نفسه هو الذي سيدلف بنا إلى ساحة التمثيل . فارتباط مجموعة من السلوكيات الحركية المعينة بحالة تجريدية ما ، هو الذي يجعل أيّاً من تلك السلوكيات ممثلاً للحالة ، عن طريق نيابة الجزء عن الكل في علاقة المجاز المرسل . فالحالة أشمل وأعم من أي من هذه الجزئيات أو السلوكيات التي تتجلى عند حدوثها ، والاكتفاء بالجزئي هنا يطمح إلى جلب الكل دون حاجة إلى التعامل مع تعقيداته المركبة . ألا نجد هذا المبدأ ثاوياً لا في الأدب وحده ، وإنما في مختلف أشكال التمثيل السياسي ( النيابي ) ، والعلمي ، والاجتماعي ( العيّنات ) ، والفلسفي ( يمكننا أن نذكر هنا فلسفة لا يستر عن الواحدية Monadology ) وغيرها ؟ ومن هنا يرى بيرك أن هناك علاقة تحويلية Relationship of Convertibility<sup>(١٠٠)</sup> بين عمليتي الاختزال والتمثيل ؛ بمعنى أن كلاً منهما يمكن أن تتحول إلى الأخرى ؛ لأنها في الواقع تنطوي عليها ، وبخاصة إذا أخذنا في الحسبان تعقيدات عملية التمثيل الأدبية ؛ إذ لا يقتصر فيها التمثيل على المحسوسات وحدها ، وإنما يجاوزها إلى المجردات والعلاقات ؛ فنجد أن أنماطاً ما من العلاقات في داخل النص تمثل العلاقات المشابهة لها في خارجه بطريقة مجازية ، « بل إن العمل الأدبي الجيد ينطوي بشكل ما على آليات علاقة المجاز المرسل في داخل بنيتها ذاتها ؛ لأن بداية العمل تنطوي على نهايته ، كما أن النهاية تلخص بدايته ، والأجزاء بالتالي ترتبط سببياً أو تعاقبياً<sup>(١٠١)</sup> ؛ وهذا ما يجلب منطق الكناية إلى العملية كلها . فعملية التمثيل إذن تنطوي على علاقة تنابعة ، لكن هذه العلاقة التنابعة لا تنجيها من أنشطته الاختزال ، بل تحكم قبضته عليها ، وما إن تدلف آليات الاختزال إلى الساحة ، حتى يكف التمثيل عن أن يكون ممثلاً .

والواقع أن قضية التمثيل التي تنهض على تلك الصيغة المجازية قد حظيت بكثير من النقاش ، سواء في تطبيقاتها السياسية أو العلمية أو الاجتماعية ، ولكنها لم تناقش على نطاق واسع في ساحة الأدب . فقد ثار جدل واسع حول مدى تمثيل المندوب السياسي ، نيابياً كان أم غير نيابي ، لمن ينوب عنهم ، وعن مدى الاعتماد على نتائج البحث بالعيّة ، وضوابط اختيار العيّنات ، ولكننا لم ندرس بعد بالتفصيل الكافي مدى حقيقة تمثيل النص الأدبي ، الذي طالما قيل إنه يمثل الكثير ، بدءاً من الواقع الاجتماعي حتى حركة التاريخ . وإذا ما بدأنا بالنصوص الواقعية التقليدية التي تنهض علاقتها بالواقع على أساس كنائي ، سنجد « أن هذه النصوص لا تطرح نفسها علينا بوصفها استعارات ، ولكن بوصفها كنايات ومجازات مرسلّة ؛ ليس بوصفها نموذجاً للواقع ، وإنما بوصفها جزءاً ممثلاً له ؛ إنها تريد أن تقول إن الحياة الإنسانية هي مثل هذا ... والمثلية هنا تنطوي على علاقة



وخبرة أخرى - حتى يصيب الخلل مصدر توليد المعنى ذاته ؛ لأن هذا الانقسام يولد قطيعة معرفية أساسية بين النص ومكونات الشفرة الضرورية لفهمه . ولا يمكن التغاضي عن تلك القطيعة المعرفية ؛ لأن الواقع المتغير بإيقاع مغاير لتغير اللغة [ ومن ثم تغير دلالاتها في النص ؛ لأن اللغة تتغير بإيقاع أبسط من تغير الواقع والأشكال الأدبية ]<sup>(١٠٧)</sup> ، كما يقول جولدسمان [ يحتل في هذه العلاقة الاقترانية المكانة الأعلى في سلم تراتب المكانات ؛ فهو المكاني عنه الأصل . ومن هنا فإن دوره في توليد المعنى ، في إطار تلك العلاقة التي تنطوي على مجموعة من القواعد الواضحة شبه المقتنة ، هو الدور الحاكم أو الرئيسي في التأثير ؛ لأن عملية الإزاحة التي تتم في نطاق تلك الصيغة المجازية تخضع للتراتب الهرمي ، حيث يحمل عنصر مكان عنصر آخر أكثر منه عمومية ، أو أشد منه خصوصية . . . والمهم هنا أن بين العنصرين علاقة تراتب هرمية ]<sup>(١٠٨)</sup> تتحكم في انبثاق المعنى من تلك العلاقة .

وهناك بالإضافة إلى هذا كله إشكالية أساسية أخرى ، وهي « أن النص الكنتائي يرجى فعل التفسير ويقاومه ؛ لأن تفسيره ما يلبث أن يحوله إلى استعارة شاملة . ولكنه لا يستطيع أن يرجى هذا الفعل إلى ما لا نهاية »<sup>(١٠٩)</sup> ، لأن من المحتم عليه أن ينتهي بما هو نص ؛ ومن هنا فإذا كان للنقد أن يسعى إلى استيعابه ، أو صياغة بعض الأحكام أو الرؤى عنه ، فإن عليه أن يحوله في نهاية المطاف إلى استعارة . والواقع « أن قيمة النص الكنتائي الواقعي ، الذي يبدو أنه يناقض جوهر الفكرة الأدبية ذاتها ، تكمن في تلك المقاومة التي يبديها بإزاء تحويله إلى استعارة عامة ما ؛ ومقاومة التعميم تلك هي التي تهب قيمته الأدبية في نهاية المطاف . . . فليس من الطبيعي أن تنطوي الرسالة التي يمكن فك شفرتها بسهولة على أي قيمة . وللشكل الاستعاري أساليبه الخاصة في جعل عملية التفسير صعبة وجعلها مثمرة ، بالرغم من أنه يتسم أساساً بالميل إلى طرح نفسه بشغف طلباً للتفسير ، وإرباك المفسر بوفرة احتمالاته التفسيرية . وعلى العكس من ذلك فإن النص الكنتائي يغرقنا في وفرة مادته التفصيلية ، التي نسعى إلى توحيدها في بنية معنوية واحدة . وفضلاً عن ذلك علينا أن نتذكر دائماً أننا لسنا بصدد مناقشة العناصر المميزة بين شكلين من أشكال التعبير اللذين يستبعد أحدهما الآخر ، ولكننا بصدد مناقشة فروق تنهض على عناصر التغليب . فالنص الاستعاري لا يمكن أن يتجنب الاستمرارية الكنتائية كلية إذا قبض له أن يكون مفهوماً على الإطلاق . وبالمثل لا يستطيع النص الكنتائي استبعاد كل العناصر والإشارات التي تتيح التفسير الاستعاري »<sup>(١١٠)</sup> .

ولابد أن نفرق في نهاية الأمر ، بين انطلاق النص من أساس كنتائي بالنسبة لقواعد الإحالة التي ينطوي عليها ، واستخدامه ، في استراتيجيات الكتابة وغيرها من الأدوات النصية ، بعض الاستعارات أو الصيغ المجازية التي تقوم بدور أو أدوار جزئية في النص . « فمن المتوقع في النص المكتوب في نطاق الأساس الكنتائي أن يستخدم الكاتب غبا بعض الأدوات الاستعارية ، وأن يخضع تلك الاستعارات للسيطرة السياقية ؛ إما عن طريق الإسهاب في العناية بالتفصيلات الحرفية للسياق على نحو يشارف بها نحو الرموز ؛ أو عن طريق عقد تناظرات مستقاة من المجال السيميائي المعنوي ومرتبطة

اقتران ، وليس على علاقة مشابهة . ذلك لأن هؤلاء الكتاب يوهموننا بأن قصصهم جزء ، أو كانت جزءاً من التاريخ الواقعي الذي اقتطعت منه والتي تسعى إلى تمثيله . وحتى يزيد اقتراب المسألة من المحور الكنتائي ، نجد أن هذا النوع من القص غالباً ما يوصف بأنه شريحة من الحياة . ومع ذلك فإن هذه العبارة التي تشير إلى النص الواقعي بوصفه مجازاً مرسلها هي في حد ذاتها استعارة . ولكننا نعرف أنه ليس باستطاعة النص الواقعي أن يمحصر نفسه في حدود أحداث مقتطعة من الواقع - كما قد يحدث حين نقطع شريحة من الجبن لنكشف عن تكوينها ونسجها - دون أن يؤدي هذا الاقتطاع إلى تحوير هذا الواقع ؛ لسبب بسيط هو أن أداته ليست الواقع نفسه ، وإنما مجموعة من الإشارات »<sup>(١١١)</sup> .

وتضعنا هذه الملاحظة الأخيرة أمام أولى المشكلات الرئيسية التي تنخر في أساس نصوص المنطلق الكنتائي كلها . إذ تفترض هذه النصوص أن ثمة قدراً من الانقسام بين اللغة وعالم المعنى . أو أن اللغة كأنما خلقت بمعزل عن العالم ليعبر بها الإنسان عن الأشياء ، بالرغم من أن الدراسات اللغوية الحديثة قد برهنت على أنه ليس ثمة تطور للغة من البدائية إلى التعقيد ؛ « فاللغات القديمة تتسم بالقدر نفسه من التكامل والتعقيد الذي تنصف به اللغات الحديثة ؛ فليس ثمة تاريخ تطوري للغات »<sup>(١١٢)</sup> ؛ لأن اللغة بما هي نظام إشاري لا بد من اكتمالها حتى يمكن استعمالها<sup>(١١٣)</sup> . هذا فضلاً عن أنه « لا يمكن عد اللغة أداة نغمية أو جمالية للفكر ؛ فالإنسان لا يوجد وجوداً سابقاً على اللغة ، لا بوصفه فصيلة من فصائل المملكة الحيوانية أو حتى بما هو فرد ؛ إذ لم تعثر على حالة واحدة كان فيها الإنسان منفصلاً عن اللغة ، ثم خلفها بعد ذلك حتى يتمكن من التعبير بها عما يجيش في نفسه . فاللغة هي التي تصوغ لنا تعريف الإنسان ، وليس العكس »<sup>(١١٤)</sup> . وهذا يعني أن من المستحيل علينا أن نفصل إدراك الإنسان لذاته ، أو للأشياء من حوله ، عن اللغة بما هي نسق متكامل . فليس ثمة وجود للأشياء بالنسبة للإنسان ، أو بالأحرى إدراك الإنسان لها وتصوره عنها ، بمعزل عن اللغة . وهذه الحقيقة التي أبرزها بارت في مقاله المهم « كتب : فعل لازم » ، والتي خلص منها إلى استحالة الفصل بين الذات الكاتبة وفعل الكتابة ، تتناقض جذرياً مع الأساس النظري والفلسفي لنظرية المحاكاة ، التي تسري في أغوار قواعد الإحالة الكنتائية ، والتي تفترض أن ثمة انفصالاً بين اللغة والعالم ؛ بين الكاتب والكتابة ؛ بين الكتابة والواقع تبعاً لذلك .

أما ثنائية تلك المشكلات فهي مشكلة زمانية Temporality تلك النصوص ، وهي مشكلة وثيقة الصلة بفهمها الانقسامى ذاك للغة . فالزمن اللغوي Temps Linguistique كما برهنت دراسات بينغوينيست اللسانية<sup>(١١٥)</sup> يختلف عن الزمن التاريخي ، أو زمن التقويم Temps Chronique . لكن العلاقة الكنتائية تفترض توحدهما ، كما تجرد الزمن اللغوي من حركيته Dynamism لتربطه بالثبات Static المفترض بين طرفي العلاقة الاقترانية . ذلك لأن العلاقة الاقترانية نفسها ، هي أحد مصادر توليد المعنى الأساسية في النص الأدبي ، الذي تقوم قواعده إحالته على أساس كنتائي . وما إن تنقسم عرى هذه العلاقة الاقترانية بالزمن مرة أو بالمسافة الجغرافية مرة أخرى - من خلال ترجمة العمل إلى لغة أخرى ، أو قراءته من منظور واقع آخر



الإنجليزى ، التى خرجت من إهابها معظم استقصاءات مدرسة النقد الجديد الأمريكية فى هذا الوقت ، وإنما عاد لترجم لنا فن الشعر لهوراس ، وليتبنى فى ( الأدب الإنجليزى الحديث ) مقولات النقد الاجتماعى التى كانت تعود بنسبائها وآلياتها إلى القرن الماضى على أحسن تقدير . ولا يهمنى فى هذا المجال ، التوقف بإزاء المباحكات التى تزعم نقله تلك الأفكار عن كريستوفر كودويل ، أو غيره من النقاد الإنجليز فى هذا الوقت ، لأننى أعتقد أنه حتى لو لم يكن له سوى فضل الترجمة فإن تلك الترجمة لا تحيى ، هى الأخرى عفاً ؛ ه لأنها إلى حد كبير بنت الجمهور الذى تقدم إليه ؛ إذ يرغب القارئ العادى فى أن يجد فى المترجمات التجارب والأفكار التى يستطيع أن ينسجم معها فى أدبه الأصلى . . . وعلى المترجم الذى يطمح إلى أن تقرأ مترجماته أن يعمل على أشباع هذه الرغبة (١١٣) ، وهذا ما يذكرنا بمقولة جوته الشهيرة بأن أى ثقافة لا تترجم إلا ما كانت على وشك أن تبتدعه . ولم يشذ لويس عوض عن تلك القاعدة فى بعثه الأمريكية الثانية ، التى عاد منها فى أوائل الخمسينيات ، لا ليقدم لنا أعمال نورثروب فراى المهمة ، أو يطرح على واقعنا الأدبى بعض استقصاءات مدرسة النقد الجديد الأمريكية الشائقة ، وإنما ليواصل استكمال المسار الذى اختطه لنفسه عقب بعثه الأولى .

وهذا هو ما حدث بالنسبة لمحمد مندور كذلك ، فثمة دلائل على أنه قد تعرف فى أيام الطلب فى فرنسا جانباً من كشوف فرديناند دى سوسير اللغوية الباهرة ، والتى كان لها دور بارز فى تغيير قواعد فهمنا لآليات التعبير اللغوى ، ومن ثم فى ظهور عدد من تيارات النقد الإشارى ( السيمبولوجى ) والبنوي . بل إن مندوراً قد اعترف فى بعض كتاباته اللاحقة عقب عودته إلى مصر بأهمية تلك الكشف السوسيرية البارزة (١١٤) ، عند تناوله لنظرية عبد القاهر الجرجاني النقدية . ولكنه مع ذلك عندما كتب عن اللغة لم يفد من هذه الآراء السوسيرية المضيئة ، وحين ترجم عن الفرنسية لم يترجم لنا أعمال دى سوسير ، ولم يقدم لنا أياً من استقصاءات النقد الفرنسى الجديد فى النصف الأول من هذا القرن ، وإنما ترجم دو هاميل ولانسون ، وطبق فى دراساته منهجاً نقدياً طالعاً من كتابات تين وسانت ييف فى القرن التاسع عشر . ولا يفوتنى هنا أن أعترف بأن ممارسات مندور وعوض تشكل برغم صحة تلك الملاحظة خطورة مهمة فى مسيرة النقد الأدبى تابعت جهود سابقيهما منذ طه حسين ومعاوية محمد نور حتى فخرى أبو السعود ، ولكن الفجوة بين ما عادوا به وما كان سائداً فى الواقع النقدى الذى نقلوا عنه هى التى تشير إلى وثافة العلاقة بين الحساسية الأدبية السائدة ، والمقتربات النقدية المطروحة للتعامل مع نصوصها . فليس من قبيل المصادفة أن تتكرر الظاهرة نفسها مع ناقلين من أبرز نقاد تلك المرحلة ، أم أقول تلك الحساسية ، وأن يرافق تقديمها للمقتربات الاجتماعية فى تناول الأدب بزوغ ما يمكن تسميته بالرواية الاجتماعية ، والأقصوصة الاجتماعية ، والفصائد التى تولى الموضوع الاجتماعى أهمية ملحوظة . وأن يتوافق هذا كله مع تطور الاستقطابات الاجتماعية فى الواقع السياسى والاجتماعى لتلك المرحلة .

فإذا كان هناك تناظر ملحوظ بين مختلف تيارات الواقع الاجتماعى والسياسى والحضارى ، ومختلف صور التعبير الأدبى والنقدى المتضمنة

بالسياق أيضاً ؛ كما قد يتسم كذلك بالميل إلى استخدام التشبيه بدلاً من الاستعارة ، عندما يمنح النص إلى عقد علاقات بين التشابهات (١١٥) . ولنتنقل الآن بعد هذا الحديث المفصل عن بعض سمات قواعد الإحالة الكنائية ، وعن أساسها النظرى والفلسفى ، إلى الحديث عن بعض تجليات تلك القواعد فى الأعمال الأدبية العربية التى تنتمى إلى المرحلة الأولى فى أدبنا الحديث .

## (١٢) الأساس الكنائى لأدب الحساسية الأولى :

فهذه العلاقة الكنائية ، بتصنيفاتها البلاغية المتعددة ، وبمنطقها الصورى ، وطبيعتها الاقترانية ، وإشكالياتها اللغوية ، والزمانية ، والاقترانية ، والتأويلية، وغيرها من إشكاليات قواعد الترتيب الهرمى ، هى التى تتحكم فى صياغة قواعد الإحالة التى تنهض عليها الحساسية الأدبية الأولى فى أدبنا العربى الحديث . ومع أن العلاقة الكنائية كما رأينا ، علاقة على درجة كبيرة من التبسيط ، ولا أقول البساطة ، إلى الحد الذى حدا بياكسون إلى التحويم قرب القول بإخراجها كلية من نطاق الأدب ، وعدها سمة من سمات النص غير الأدبى ، فإن معظم النماذج الأولى ، وكثيراً من النماذج المتأخرة من أدبنا الحديث ، مازالت محصورة فى نطاق تلك العلاقة الكنائية . ولا يمكن فصل هذه الحقيقة عن سيادة المقتربات النقدية التى تفصل بين شكل العمل الفنى ومحتواه ، لدى معظم ناقدى هذه الأعمال ، بالرغم من ظهور مجموعة كبيرة من المقتربات النقدية المغايرة فى الغرب منذ العشرينيات من هذا القرن . وذلك لأن قواعد الإحالة التى تنطوى عليها الأعمال الفنية ما تلبث أن تفرض منطقها على النقد الذى يتعامل معها ، فلا يستطيع هو كذلك أن يفلت من إساها ؛ كما أن آلية العلاقة التبسيطية بين ركنى الكناية هى التى أسفرت عن آليات نقدية مشابهة بين الشكل والمضمون . ومن هنا فإنه ليس من قبيل المصادفة ألا نعرف المناهج النقدية الجديدة ، إلا بعد تبلور الحساسية الجديدة بمنطقها الاستعارى ، بالرغم من وجود هذه المناهج جميعاً على الساحة النقدية الغربية منذ العشرينيات ؛ لأن سيادة نوع معين من قواعد الإحالة ، يسهم فى تهميش الأنواع الأخرى ، وإزاحتها بعيداً عن مركز الاهتمام ، بل يعرقل كذلك مقدرة الواقع الأدبى على استيعابها أو الإفادة منها . أليس مصير أعمال عادل كامل القصصية فى واقع حياتنا الأدبية تجسيدا لهذا التهميش ؟ برغم أهمية هذه الأعمال التى كانت سابقة لعصرها ، وبخاصة أقصوصته « ضباب ورماد » وروايته « ملهم الأكبر » (١١٦) .

فالوعى بالارتباط الوثيق بين نوعية قواعد الإحالة السائدة فى الأعمال الأدبية ونوعية المقتربات النقدية الشائعة فى التعامل مع تلك الأعمال هو الذى يحل لنا لغز استخدام معظم نقادنا لمجموعة معينة من المناهج النقدية دون غيرها . وسأضرب فى هذا المجال مثليْن فحسب . فقد عاد كل من محمد مندور ولويس عوض من بعثتهما فى أوروبا قبيل الحرب العالمية الثانية وفى أعقابها ، ومع هذا أعرض كل منهما ، بوعى أو بدون وعى ، عن أهم الإنجازات النقدية التى يلورتها الحركة النقدية الغربية إبان مدة دراستهما فى الغرب . فقد عاد لويس عوض من بعثته الإنجليزىة الأولى ، لا ليقدم لنا أوجدن أوريشاردز أو ليفيز أو غيرهم من النقاد الذين غيرت كتاباتهم صورة النقد



يناقش الآن روايات نجيب محفوظ الاجتماعية التي أثارت اهتماما نقديا ملحوظا إبان ظهورها ؟ ومن يقرأ الآن رواياته التي أثارت جدلا واسعا في الستينيات ، من ( اللص والكلاب ) وحتى ( المراهبة ) ، والتي كُتبت عنها في حينها عشرات الدراسات والمراجعات ؟ ولا أريد أن أقول من الذي يدرس مثل هذه الأعمال ، خارج إطار دلالاتها التاريخية ؟ ناهيك عن أن نجد من يقدم قراءة جديدة لها ، تكشف عن قدرتها على التعامل مع واقعنا الذي تغير بصورة جذرية ، بعد عقد واحد من كتابتها ؟ أليست عرضية مثل هذه النصوص الأدبية هي السر في إصرار نجيب محفوظ مثلا ، على مواصلة تكرار كشوفه وتجاربه ، برغم تعثر الكثير من أعماله الأخيرة ؟ أليست هي أيضا وراء إعادة كتابته للكثير من أعماله السابقة بصياغات جديدة ، ليقينه المضمرة أن تغير الواقع ، يقتضي إجراء بعض التغييرات على التركيبة القصصية القديمة ، لرأب صدوع علاقتها بالواقع الجديد ؟

والواقع أن هذه ظاهرة متوقعة ترتوي من طبيعة النص الذي ينهض على هذا الأساس الكائن . إن هذا النص يفرض على كتابه إجراء تحويرات مستمرة على التركيبة النصية لتتماشى مع تغيرات التركيبة الواقعية . فالكناية تكون إما عن ذات أو صفة أو نسبة ، وإذا كانت الذات تتسم بالاستقرار النسبي ، فإن الصفات والنسب سريعة التحول . وأغلب نصوص الحساسية الأولى الكنائية ، لا تقدم كناياتها عن ذوات ، وإنما عن صفات أو نسب ؛ وهذا ما يجعلها نصوصا قصيرة العمر ، قليلة الحيلة . وحتى يتضح مثال نجيب محفوظ ونصوصه الكنائية ، فإن علينا وضع ممارساته وعالمة بإزاء ممارسات كاتب آخر وعالمة من الجيل نفسه تقريبا ، وهو يحيى حقي ، ولا أريد أن أكرر هنا ذكر مثال عادل كامل ، لتوقفه المبكر عن الكتابة . فيحيى حقي ، الذي غمّل معظم أعماله القصصية إلى المحور الاستعاري ، لم يجد نفسه مضطرا ، كنصيب محفوظ إلى تكرار كشوفه وتجاربه ؛ لأن هذه الكشوف والتجارب لا تزال قادرة على الفعالية خارج إطار اللحظة الزمنية التي صدرت عنها ؛ كما أنها ، على العكس من معظم التجارب المحفوظية ، غير قابلة للتكرار . ذلك لأن من الممكن تكرار الكناية إلى ما لا نهاية بسبب طبيعتها الآلية ، واقترباها من منطقة الكلبيش ؛ أما الاستعارة فإن تألقها نابع من تفرداها ؛ ولذلك فإن تكرارها يفسدها . ولهذا فإن من المتوقع أن تشير أعمال يحيى حقي المزيد من الاهتمام النقدي ، كلما تحررت المقتربات النقدية من إسار المنطق الكنائي ، وممارساته الآلية ، على حين يتناقص الاهتمام بأعمال محفوظ وغيرها من النصوص التي تتبنى هذا المنطق .

وليس هذا التوقع من قبيل التنبؤات الجرفية ، ولكنه من باب الاستقراء النقدي للظاهرة الأدبية . فالنص الأدبي الذي لا يطرح نفسه بوصفه استعارة كلية حول الوضع الإنساني ، أو حول بعد من أبعاده ، والذي لا تنطوي بنيته الداخلية على استقلاله الذاتي ، وعلى الكثير من الإشارات التي تؤسس مكانته في الواقع ، بوصفه استعارة كلية عنه ، وليس بوصفه صورة جزئية ممثلة له أو لبضعة منه - هذا النص لا يستطيع أن يصمد أمام صرامة أدوات التحليل النقدي الحديثة ؛ وهل استطاع أن يصمد ، بداءة ، أمام إيقاع التغير السريع في الواقع الذي تعامل معه ؟ وحتى نتمكن من استجلاء هذه المسألة ، علينا أن نتعرف ، بداءة ، طبيعة تكون معنى الرسالة اللغوية ، ومن

للملامح حساسية هذه المرحلة الأدبية المتميزة ، وإذا كانت هناك علاقة واضحة بين آليات تلك الحساسية وتركيبية الواقع الذي سادت فيه ، ووقائع العالم الذي صدرت عنه ، فإن هناك أيضا تناظرا آخر بين آليات الحساسية السائدة ، وعلاقة الكتاب بالعالم الذي يكتبون عنه . فقد أدى وجود درجة واضحة من الانفصال بين تكوين الكاتب الاجتماعي والواقع العياني الذي يعبر عنه إلى تبني هذا الأساس الكنائي الذي ينطوي هو الآخر على قدر واضح من الانفصال بين طرفي تكوينه من ناحية ، وعلى إيهام بالتوحد بينها يلغى ولو شكليا أثر تلك الفجوة من ناحية أخرى ، ذلك لأن خروج كتاب تلك الحساسية الأوائل من شرائح اجتماعية مغايرة لتلك التي يكتبون عنها ، أو يطمحون إلى التعبير عن رؤاها ، أدى إلى وجود فجوة بين الخبرة المعيشة والخبرة المعبر عنها ، تناظرها فجوة مماثلة بين الخبرة المكتوبة والعالم . ومن يستعرض على نحو عابر الشرائح الاجتماعية التي خرج من إهابها رواد الفن القصصي في مصر . ثم كتاب الحساسية التي بلور ملامحها من جاء بعدهم ، بدءا من محمد حسين هيكل ومحمود تيمور ومحمود طاهر لاشين حتى توفيق الحكيم ونجيب محفوظ وعبد الرحمن الشرقاوي ويوسف السباعي وغيرهم ، سيجد أن معظم هؤلاء الكتاب يتمنون إلى الشرائح العليا والوسطى من المجتمع ( وهذه الظاهرة أسبابها الاجتماعية والاقتصادية بالتأكيد ) ومن هنا فإن خبرتهم بالحياة في الشرائح الأدنى من ذلك خبرة سماعية على أحسن تقدير . لكن حرصهم على توسيع نطاق العالم الاجتماعي في داخل نصوصهم دفعهم إلى التعبير عن واقع كانت خبرتهم به محدودة على أحسن الفروض . ومن هنا كانت تلك الثنائية التي أدت إلى ميل كتاباتهم إلى هذا الجانب الكنائي ، الذي تحقق الكتابة فيه وهما تعريضا يوهم ( من حيث قواعد إحالتها إلى الواقع ) بمعرفة الواقع الحقيقية إلى حد الزعم بأنها جزء منه .

فالنص الأدبي الذي لا يستطيع أن يحقق درجة كافية من الانفصال عن الواقع الذي صدر عنه تكفل له ، حال استيعابنا لقواعد وحدته ، أن يتحول إلى استعارة كلية ، أو صورة استعارية شاملة عن المصير البشري ، أو حتى عن بعد واحد من أبعاده المترابطة والمتداخلة - هذا النص يظل إلى الأبد محصورا في دائرة الكناية ، عاجزا عن الانفصال عن الأطر المرجعية التي صدر عنها ، ومن ثم عن تأسيس استقلاله الذي يمكنه من الفاعلية في الواقع بالمعنى المطلق لهذه الكلمة ؛ أي في أكثر من واقع متعين ، وفي خارج حدود أية اللحظة وعرضيتها . وهذا هو الحال مع معظم نصوص الحساسية الأدبية الأولى تلك . صحيح أن النص الذي يقيم علاقة كنائية مع الواقع الذي صدر عنه ، يستطيع بفعل هذه العلاقة أن يثير بعض القضايا الراهنة فيه ، أو أن يدفعنا إلى الاهتمام بمناقشة بعد من أبعاده ، ولكن ما إن يتغير الظرف الذي صدر عنه هذا العمل ؛ والتغير من شيم الواقع ، حتى يفقد النص الكثير من أهميته ، ولا تبقى له سوى الأهمية التاريخية ، أو بالأحرى التاريخية . وهذا ما يفسر مثلا نسياننا للكثير من الأعمال التي أثارت جدلا واسعا في الأربعينيات أو الخمسينيات أو الستينيات ، برغم قرب العهد بها . فمن يذكر الآن - خارج قاعات دروس تاريخ الأدب - أعمال محمود كامل القصصية ؟ أو روايات يوسف السباعي التي حظيت بجماهيرية واسعة قبل مرحلة قصيرة من الزمان ؟ أو أقاصيص أمين يوسف غراب التي فازت بجائزة الدولة ؟ ومن



### (١٣) الاستعارة بما هي أساس لقواعد الإحالة الأدبية :

لم تحظ صيغة بلاغية ، أو مجازية ، بالعناية التي حظيت بها الاستعارة ، منذ فجر النقد الأدبي الغربي والعربي على السواء . فقد اهتم بها أرسطو ( ٣٨٤ - ٣٢٢ ق م ) بشكل ملحوظ ، في ( فن الشعر ) وفي ( الخطابة ) معا ، وهذا ما حدا بسيشرون ( ١٠٦ - ٤٣ ق م ) وكيستيليان ( ٣٥ - ٩٩ ) إلى الاهتمام بها كذلك . كما اهتم بها معظم البلاغيين والنقاد العرب منذ الجاحظ ( م ٢٥٥ هـ ) وحتى العصر الحديث ، ويميزوا فيها منذ مرحلة باكورة مجموعة مختلفة من الممارسات ، لا على أساس غاياتها ومحتواها فحسب كما هو الحال في معظم التقسيمات الغربية للاستعارة<sup>(١١٨)</sup> ، وإنما على أساس شكل الاستعارة وآليات عملها كذلك . بل لقد اكتشف الجرجاني منذ وقت مبكر انتفاء العلاقات الاقترانية في الاستعارة ، ووقعها في نطاق أقرب ما يكون إلى المحور الاستبدالي في تعريفات عدد من نقاد الغرب المعاصرين . فإذا ما تأملنا تعريف الجرجاني للاستعارة ، الذي يقول فيه « أما الاستعارة فهي ضرب من التشبيه ، وغط من التشثيل والتشبيه قياس ، والقياس يجري فيها نعيه القلوب ، وتدركه العقول ، وتستغنى فيه الأفهام والأذهان لا الأسماع والأذان »<sup>(١١٩)</sup> ، أو أنصتنا إلى قوله فيها « اعلم أن الاستعارة في الجملة أن يكون لفظ الأصل في الوضع اللغوي معروفا ، تدل الشواهد على أن اختصاص به حين وضع ، ثم يستعمله الشاعر أو غير الشاعر في غير ذلك الأصل ، وينقله إليه نقلا غير لازم »<sup>(١٢٠)</sup> ، لأدركنا أن الجرجاني قد وعى منذ وقت مبكر وثيقة العلاقة بين الاستعارة والتشبيه . كما أدرك ، وهذا هو الأهم ، جريان الاستعارة في منطقة العقل والمشارع ، لا منطقة الوقائع والأحداث ؛ وذلك لأنه يربطها وربطاً جليلاً بالقياس ، وهو عملية عقلية صرف . وقد وضع يده على حقيقة مهمة أخرى هي أن الاستعارة تنطوي على ما يعرفه نقاد نظرية الأدب المعاصرون باسم الإزاحة ، التي لمسها الجرجاني هنا في حديثه عن نقل اللفظ من الأصل الذي وضع له نقلا غير لازم ؛ لأن عدم اللزوم هذا يشير إلى إرادة العملية الاستعارية واختياريتها ، وإلى خروجها عن كثير من القواعد الحتمية الحاكمة للغة العادية في علاقاتها بدلالاتها من ناحية ، وبالأطر المرجعية التي تعبر عنها من ناحية أخرى .

وتتضح هذه الخصائص المهمة للاستعارة بصورة جلية إذا ما تأملنا تعريفاً آخر للجرجاني يقول فيه « إن الاستعارة إنما هي إدعاء معنى الاسم للشيء لا نقل الاسم عن الشيء . وإذا ثبت أنها ادعاء معنى الاسم للشيء ، علمت أن الذي قالوه من أنها تعليق للعبارة ، على غير ما وضعت له في اللغة ، ونقل لها عما وضعت له ، كلام قد تسامحوا فيه ؛ لأنه إذا كانت الاستعارة ادعاء معنى الاسم ، لم يكن الاسم مزالاً عما وضع له ، بل مقراً عليه »<sup>(١٢١)</sup> . إذا ما تأملنا هذا التعريف المضى للاستعارة ، سنجد أن الجرجاني يطور فكرة النقل غير اللازم التي قال بها في تعريفه السابق ، إلى « ادعاء معنى الاسم للشيء » ، وكأنه به قد أدرك استحالة نقل الاسم عن الشيء لوثاقته العلاقة بينهما ، أو رأى أن تعبير غير اللازم لا يكشف بقدر كاف عن التعمد والتقصيد في الاستعارة ؛ وهو جانب مهم يجلب لعملية تخليقها دور الوعي والاختيار . أو لعله أراد بلورة فكرة الإزاحة بشكل أوضح ، لأن في عملية الإزاحة نفسها قدراً من التعمد ، فقال بفكرة الادعاء

ثم الرسالة الأدبية بوصفها نوعاً معقداً من الرسائل الإشارية التي تستخدم في بلورة ملاحظاتها نظاماً إشارياً آخر هو اللغة ، لا بد لها من التعامل معه في أثناء صياغتها لرسالتها الإشارية المتميزة . وقد تناول جريغاس هذه المسألة في كتابه المهم ( علم المعنى البنيوي )<sup>(١٢٢)</sup> فيما يدعوه بالعوالم المعنوية المصغرة Semantic Microuniverses التي تعتمد في إقامتها للمعنى على التفاعل بين نموذجين : أولهما هو العالم المعنوي المدرك بالوعي ، والحال في المفردات اللغوية Immanent Universe والذي سادعوه هنا بالعالم المعنوي ( أي السيمانتي ) المطلق ؛ وهو عالم مترع بالمعنى إلى حد الالتباس ، ينطوي على مختلف الاحتمالات المعنوية ، التي تجلبها المفردات اللغوية في صورتها الإشارية المطلقة ، بلا نهائيتها المتلفعة بقدر ملحوظ من الإبهام ، ويمعزل عن محدداتها السياقية التي تنحو إلى تبديد حجب الغموض عنه . إنه عالم الخصائص والمؤثرات المعنوية المتعددة ، التي تعلق بالالفاظ عبر رحلتها الاستعمالية ، واقتنائاتها التقليدية ، وإيجاءاتها المتعددة . وهذا العالم الأول هو الذي ينهض عليه العالم الثاني ، وهو العالم المعنوي المتعين Manifested Universe أو المبرهن عليه بجلاء . و « يخضع هذا العالم لنسق ينظم وظيفته بترتيب مفرداته في رسالة لغوية ومعنوية ما ، وفق سياق محدد ، وتتابع يبلور محتوى الرسالة المعنوية المطلوبة . . وفق نسق من التراتب الوظيفي والدلالي »<sup>(١٢٣)</sup> . ومن خلال التفاعل بين هذين العالمين المطلق والمتعين يبلور النص الأدبي رسالته المعنوية أو الدلالية الخاصة . التي ترتبط بقواعد العالم المعنوي المطلق بلا شك ، ولكنها تخضع لقواعد نظام إشاري آخر ، وهو الأدب ، يسهم في صياغة عالمها المعنوي المتعين بقدر إسهام العالم المعنوي المطلق فيه<sup>(١٢٤)</sup>

وإذا أخذنا جدلية هذين العالمين في الحسبان ، سنجد أن اعتماد النصوص الأدبية التي تنطلق من الأساس الكنتائي على العالم المعنوي المطلق ، على صعيد اللغة وقواعد الإحالة على السواء ، أشد كثيراً من اعتمادها على آليات العالم المعنوي المتعين ، وهذا ما يجعلها أقل ثراء ، من الناحيتين التأويلية والدلالية ، من تلك التي تميل أكثر إلى القطب الثاني في توليد عالم المعنى بها . وإذا عدنا هنا من جديد إلى المقارنة بين عالمي محفوظ ويحيى حتى من هذه الزاوية ، سنجد أن أعمال يحيى حتى برغم معاصرته لنجيب محفوظ كانت أقرب إلى القطب الثاني الذي يعتمد توليد المعنى الأدبي فيه على التفاعل الحسبي بين العالمين المعنويين : عالم اللغة الإشاري في أقصى صورته وأكثرها تقطيراً ؛ وعالم الأدب الإشاري بتعقيداته الخاصة القادرة على خلق مركبات عدة لعالم المعنى في داخل النص نفسه ، بصورة تقلل كثيراً من اعتماده على الواقع الخارجي في الكشف عن مكنوناته . ومن هنا يمكن القول إن أعمال يحيى حتى كانت ، برغم انطوائها على ملامح كنائية عدة ، أقرب أعمال هذا الجيل الباكر إلى الأساس الاستعاري لقواعد الإحالة ؛ وهذا ما يفسر لنا ولع كتاب الحساسية الجديدة بها ، واعتراف عدد غير قليل منهم بأهميتها ، وبأن أعمالهم استقصاءات جديدة للعوالم التي استكشفتها ، وامتداد للجماليات المتميزة التي أرست قواعدها . وحتى نتعرف هذه الحقيقة بشكل أوضح ، علينا الانتقال إلى دراسة الأساس الاستعاري لقواعد الإحالة بشيء من التفصيل .



كل سمات الواقع المستعاض عنه بأبلغ من كل المحاولات المباشرة لتقديم صورته ؛ وهذا هو ما يعنيه الجرجاني بقوله إنه « إذا كانت الاستعارة ادعاء معنى الاسم ، لم يكن الاسم مزالاً عما وضع له ، بل مقراً عليه » ؛ فإقرار اسم الشيء عليه ، هو أول شروط الاستعارة عنده ، وأبرز خصائصها . وإقرار الاسم على ما هو عليه ينطوي على مبدأ احترام شيئية هذا الشيء ؛ وهو ما يمكن ترجمته ، على مستوى العملية الإبداعية ، إلى مبدأ استقلالية كل من النص الأدبي والواقع ، وإقرار كل منهما على ما هو عليه ، وعدم الخلط بينهما ؛ أي الاعتراف بنصية النص وواقعية العالم ، لا نصية العالم وواقعية النص ؛ بمعنى الوعي بأنها يتنميان إلى مجالين نوعيين متباينين كل التباين .

وإذا كنت قد أشرت من قبل إلى أن استقلالية النص الأدبي لا تعني استقلاله كلية عن الأطر المرجعية التي يصدر عنها ، أو يتوجه برسائله الأدبية إلى جمهوره في ظلها ، فإنني أود ونحن بصدد تناول الجانب الدلالي من الاستعارة ، أن أنفي عن فكرة الاستقلالية تلك اتهاماً شائعاً طالما لصق بها زوراً ، ونفر الكثيرين منها ؛ ألا وهو توهم أن تأسيس الأدب لاستقلاليته تلك ، يتم على أساس فصم عرى علاقته بالواقع ، أو إيهانها على أقل تقدير ؛ وهذا ما يؤدي من ثم إلى النيل من قدرته على الفاعلية في الواقع الذي يصدر عنه ، ويطمح إلى التأثير فيه . وهي فكرة أقل ما يقال فيها أنها خاطئة ، إذ تعتمد في الواقع قلب الحقيقة رأساً على عقب ؛ لأنه كلما ازدادت استقلالية الأدب كلما أرفف ذلك قدرته على التأثير . فاستقلالية النص الأدبي لا تجهز على دوره الاجتماعي ، ولا تعزله عن الواقع ، أو تؤثر على اضطراره برسائله ، مهما كان تصورنا لطبيعة هذه الرسالة ، ولكنها على العكس من ذلك توسع أفق هذا التأثير ، وتعمم فائدة تلك الرسالة ؛ بل نستطيع بسببها أن نبرهن كذلك على خطئ الزعم بأن « الأدب لا يشارك مباشرة في الثورة لأنه نشاط يتميز باستقلاليته ، لأن الجهد المبذول لتأكيد هذه الاستقلالية في ممارسة الكتابة ، عمل ينطوي في حد ذاته على ثورة جذرية ؛ ومن هنا يصبح نموذجاً للثورة السياسية المتفاعة . هذا فضلاً عن أن قراءة لاكان البنيوية لفرويد كشفت عن وجود علاقة حميمة بين الثورة السياسية والتجديد الأدبي ، ذلك لأن خبرة الذات بالتناقضات ، وبالأزمة ، وبطرح التساؤلات المؤدية إلى ممارسات جديدة ، تعد من الأساسيات الضرورية للنضج النفسي ، وللتقدم السياسي ، ولإنتاج الأعمال الأدبية الحديثة على السواء » (١٢٥) . هذا فضلاً عن أن هذه الاستقلالية ، هي الشرط الضروري الأول لإمكان قيام حوار جدى خلاق بين طرفي العلاقة التي يدخل فيها النص ، سواء أكانت علاقة بالواقع أم بالقارىء . وفي نطاق هذه الاستقلالية المهمة لا يبدو الواقع ماثلاً للعيان ، وذا حضور رازح كما هو الحال في الكناية ، التي لا يتمتع طرفاها بالاستقلالية نفسها التي لطرفي الاستعارة ، ولكنه يتلفع دائماً بشيء من الغياب ؛ ولكنه غياب لا يقل فعالية عن الحضور ؛ لأنه من النوع الذي يصفه جادامر ؛ « إن الغياب ينطوي على نوع من الحضور . إنه ليس عدماً ، أو نقياً للوجود ، ولكنه نوع آخر من الوجود . إنه الوجود في حالته الشعرية لأنه وجود ملفع بالصمت » (١٢٦) .

فغياب أحد طرفي الاستعارة ، وهو عادة طرفها الأول الذي يدعوه ريتشاردز الفحوى ، أو يسميه سابير نقطة الانطلاق ، وهو الإطار

التي تحتفظ لطرفي الاستعارة باستقلاليتهما وترهف حدة تفاعلها ، من خلال خلق تلك الفجوة العمدية المثيرة للمعنى المضاعفة للدلالة . وهذا ما أكدته ياكسون بعد قرون عدة من تعريف الجرجاني ذلك ، عندما فرق بين ما يسميه التعبيرات شبه الاستعارية Quasi Metaphoric الناجمة عن الاضطرابات اللغوية ، أو الحبسة ، المتعلقة بالمحور الاستبدالي ، والصيغ المجازية الاستعارية المستعملة في الأدب - فرق بينهما بأن تلك التبدلات المرضية « لا تشكل أى تحول عمدي مقصود في المعنى » ؛ فهي مجرد استبدالات عفوية أو مرضية على المحور الاستبدالي ، ينتفى فيها المتحدث أحد أفراد مجموعة المترادفات اللغوية ، أو ما يخلل إليه أنها مترادفات دون الآخر ، أما الاستعارة الأدبية فإن هذا الاختلاف فيها لا يكون عفوية بل قصدياً (١٢٧) .

والواقع أن هذا التحول العمدي في المعنى الناجم عن الاختلاف بين طرفي الاستعارة هو أحد الخصائص الأساسية للاستعارات الأدبية ، التي أكدها كثير من نقاد الأدب المحدثين ؛ ذلك « لأن من خصائص الاستعارة الأساسية ضرورة وجود مسافة معينة بين الفحوى Tenor والأداة Vehicle ؛ فلا بد أن يصاحب تماثلها شعور بالتباين ، وأن ينتميا إلى مجالين مختلفين من مجالات التفكير » (١٢٨) . ويؤكد لودج كذلك أهمية هذه الخاصية الأساسية ، مضيفاً إليها أنه « كلما اتسعت الفجوة - الوجودية ، والمفهومية ، والفعلية - بين فحوى الاستعارة ، وهي جزء من السياق ، ووعائها ، أو أدائها ، ازدادت قوة الأثر المعنوي الدلالي للاستعارة . لكن تنامي هذه المسافة سيؤدي كذلك إلى تزايد الاضطرابات في علاقات التجاور الإقترانية بين مفردات الخطاب الكتابية ومن ثم بالنسبة للإيهام الواقعي » (١٢٩) . وقبل أن يدخلنا الإيهام الواقعي إلى أقباء قواعد الإحالة الاستعارية ، علينا العودة مرة أخرى إلى تعريف الجرجاني ، حتى نشير إلى أهم ما ينطوي عليه هذا التعريف اللامع ؛ وهو تأسيسه لنوع مغاير من العلاقات بين طرفي الاستعارة ، لا ينهض على آليات الارتباط المباشر بين الصيغة البلاغية ، والقيمة الدلالية التي تنطوي عليها ، أو حتى بين المكنى والمكنى عنه ، كما هو الحال في الكناية ، وإنما يعتمد على منطق مغاير كلية هو منطق العملية الاستبدالية لا الاستنباطية ، وعلى قانون مغاير لهذا المنطق هو قانون الجدل لا التابع .

وبالرغم من أن الاستعارة من أقدم الصيغ البلاغية التي اهتم بها النقد الأدبي ، الغربي منه والعربي ، فإن الوعي بانتقال الاستعارة من صيغة بلاغية ، أو أداة نصية يستخدمها الكتاب في بلورة أفكارهم أو إلهام رؤاهم ، إلى أساس لعلاقة النص بالعالم ، أو بالأحرى بالإطار المرجعي الذي يصدر عنه ، أمر حديث نسبياً ، يرتبط إلى حد كبير بعصر الحداثة وما بعد الحداثة ، وبالوعي بتمزق الأواصر بين النص وإطاره المرجعي ، وانفصام العلاقة بين الكاتب والواقع الذي يصدر عنه . فالاستعارة استبدال ينهض على نوع خاص من المثالية ، التي يحتفظ فيها كل من الطرفين باستقلاليته وحركيته ؛ ذلك لأن الاستعارة ليست « نقل الاسم عن الشيء » ، كما هو الحال في الكناية ، ولكنها إبقاء للشيء على ما هو عليه أولاً ، ثم « ادعاء معنى الاسم للشيء » فوق ذلك أى إبداع معادل مغاير كلية لا يعترف بالعلاقة الشرطية ، ولا حتى بالمنطق السببي . ولكنه في خلفه لواقع بديل يبلور



دفع بعضها الآخر إلى الخلفية ، من أجل توليد الدلالات الجديدة التي يلعب فيها صائغ الاستعارة ومتلقيها دورا فاعلا .

وإذا اتخذنا هذا مدخلا إلى قواعد الإحالة الأدبية ، سنجد أن الحساسية الحديثة التي تنهض على الأساس الاستعاري ، قد استبدلت بعلاقات المحاكاة علاقات التناظر . فالنص الخدائي لا يطمح إلى محاكاة الواقع ، ولكن إلى خلق واقع مواز ، تحكم علاقته بالإطار المرجعي الذي صدر عنه آليات عملية التناظر . " نرى يمكننا إلقاء المزيد من الضوء عليه إذا ما عدنا مرة أخرى إلى حديث الجرجاني المهم عن الاستعارة . فالاستعارة عنده هي " أن تريد تشبيه الشيء بالشيء فتدع أن تفصح بالتشبيه وتظهره ، ونحى إلى اسم المشبه به فتعيره المشبه ، وتجريه عليه " (١٢٩) . فالقاعدة التي تحكم الاستعارة ليست المحاكاة ، كما هو الحال في الكناية ، وإنما قاعدة التناظر أو الاستبدال . وهي قاعدة تعترف ضمنا بوجود حوار مستمر بين النص الأدبي والواقع الذي صدر عنه من ناحية ، والنص وغيره من النصوص السابقة عليه والفاعلة فيه وحتى المستبعدة عن أفقه ، من ناحية أخرى . هذا وتنهض قواعد الإحالة الجديدة كذلك على الرؤية الجدلية المتغيرة للعالم ، في مقابل النظرة الثابتة له والفكرة الجامدة عنه . فالمنطلق الاستعاري يعتمد على عنصر التباين ، الذي يتبلور في الاستعارات من خلال تجاوز الرؤى واحتكاك الدلالات ، وإفساح المجال للخيال لإعادة صياغة الصورة الواقعية في مصطلح صورة مغايرة . ولا شك أن هذا الجدل المستمر بين التجاور والتغاير استطاع أن يحقق نقلة كيفية في بنية النص الأدبي .

ولا تكفي قواعد الإحالة الاستعارية بتأكيد استقلالية طرفيها كل عن الآخر ، ولكنها تعمد كالاستعارة نفسها إلى خلق فجوة عمودية بين الطرفين . وهذه الفجوة العمودية علاقة وثيقة بذلك الغموض الذي يهتمون به كثيراً من الأعمال الأدبية الجديدة ؛ " لأن فهم الكثير من أعمال الأدب الحديث أمر بالغ الصعوبة ، والسبب الرئيس في ذلك ناجم عن بعض الاضطرابات ، والتحريفات العمودية ، على أي من محوري اللغة الاستبدالي أو السياقي . . . . . وليس من قبيل المبالغة القول إن بعض الكتابات الأدبية الحديثة مثل كتابات جرتروود شتاين وصامويل بيكيت تطمح إلى بلوغ وضع الحبة " (١٣٠) . لكن اتساع هذه الفجوة يؤدي ، على صعيد العملية الإدراكية ، إلى إرهاف عملية الإثارة العقلية ، وإزكاء حدة الاستمتاع بها ؛ " فقد أثبتت البحوث السيكلوجية والفسولوجية على السواء وجود علاقة بين الأحداث غير المتوقعة ومستوى الإثارة ، هذا فضلا عن أن عملية التفاعل التوليدي تطرح بصورة من الصور لغزا عقليا ، ومن هنا فإن إرهاف حدة الإثارة قد تكون من الأمور الضرورية للتعامل مع هذا اللغز " (١٣١) ، على الصورة التي نجد معها أنه كلما اتسعت الفجوة في هذا المجال ، نصاعدت حدة الإثارة . لكن هذا ليس السبب الوحيد لتأكيد تلك الفجوة ، لأن الرغبة في تأكيدها ، أو توسيع هويتها ، لها علاقة وثيقة بطبيعة الظروف المتغيرة التي يمارس فيها الكاتب الحديث عمله ؛ فقد حرمت المتغيرات الجديدة من القدرة على صياغة فكرة لها قدر نسبي من الثبات عن الواقع الذي يتعامل معه ، ليس فقط بسبب سرعة إيقاع التغير العاتية ، التي تعصف بكل الأفكار الثابتة عن الواقع وهي لما تنزل في لفائف الميلاد ، ولكن كذلك بسبب استشراء التزعة الشكية ،

المرجعي بالنسبة للعلاقة الاستعارية بين النص الأدبي والإطار المرجعي ، هو من هذا النوع من الغياب الذي يشير إليه جادامر ؛ وهو غياب لا يلغى وجود ، أو حتى فاعلية الإطار المرجعي ، ولكنه يحرر النص من التبعية له ، ويعزز استقلاليته ، ومن ثم قدرته على إدارة حوار فعال معه . لأن هذا النوع من الغياب لا يرهف جدلية الحوار فحسب ، ولكنه يؤكد وجود الطرف الغائب بأفعل طرق التأكيد وأكثرها إقناعا . فوجود الواقع من حيث هو واقع ، لا يتحقق إلا في صورته المتعينة وحدها ، أما وجوده خارج هذه الصورة المتعينة ، فلا بد أن يأخذ صيغة أخرى . وتقدم الاستعارة ، عبر هذا الغياب ، أكثر صور هذا الوجود الأخرى إقناعا ، ليس فقط لأنها تعترف بأن لكل من طرفيها خصائصه المتفردة ، ولكن أيضا لأنها تعقد بين هذين الطرفين علاقة لا تقل قوة ووثاق عن علاقة اللفظة بدلالاتها . " فالكلمة ، أو الإشارة ، هي حضور قائم على غياب ، وتنطوي على معنى فحسب لأنها تميز ، وتقيم التعارضات ، وتستبعد " (١٣٢) . ذلك لأن عملية توليد المعنى تنهض على آليات عملية التمييز وإقامة التعارضات والاستبعاد ؛ إذ تستلزم حركية عملية الفهم إجراء هذه الخطوات جميعا ، حتى يتخلق المعنى ، لا في الفراغ ، وإنما من خلال علاقته بكل ما ليس هو ؛ أي بنقائضه التي تضيء عليه كينونته وهويته . ولهذا كله علاقة بعادات التفكير ، وبطبيعة تدريب العقل على الاستنتاج السببي أو الاستنباط ، الذي يعتمد غالبا على تنظيم المفردات في منظومات من المزدوجات بينها علاقات تعارض ثنائية .

فلكى ندرك مثلا أن شخصا ما ذكر ، فإن هذا يعني في الوقت نفسه أنه ليس أنتي ؛ إذ ينطوي مفهوم الذكورة فيه على استبعاد مفهوم الأنوثة عنه ، على الصورة التي يبدو معها مفهوم الذكورة نفسه ، خاليا من المعنى ما لم يتخلق عبر هذا التناقض مع ضده الصريح ، لا مع توليفة من النقيضين كالحثوثة مثلا . لكن ما يحققه هذا الغياب الحضور الفاعل في الاستعارة أهم كثيرا من مجرد إثارة مناخ تخليق المعنى الدلالي الإدراكي ، إذ إنه يتيح المجال أمام تزامن الخبرات والخصائص الكيفية المتضادة فيما يسميه ما يكل آبر (١٣٣) عملية التفاعل التوليدي Synergy أو التفاعل التآزري ، وهي عملية تفاعل بين عمليتين تتعاونان معا لإنتاج تأثير لا تستطيع أي منهما تحقيقه بمفردها . وهذا التفاعل التوليدي هو السمة الأساسية في توليد المعاني الإدراكية في داخل الاستعارة الحية ، التي تتميز بطبيعة الحال عما يعرف باسم الاستعارات الميتة (وهي الصيغ الاستعارية التي كفت من كثرة شيوعها واستعمالها عن أن تكون استعارة ، وأصبحت مصطلحا ، له بالنسبة لدلالته ما لعلاقة جانبي الإشارة اللغوية بعضهما ببعض من حتمية وآلية ، مثل تعبيرات كتف الجبل ، أو رجل المائدة ، أو قرأت شكسبير وأنت تقصد أعماله . . الخ) بحاجتها إلى عملية عقلية ، يتم فيها التفاعل بين مجموعة من الخبرات والمعارف المعلومة والمتوقعة ، وأخرى غير معروفة أو متوقعة ، بصورة تتراكب فيها هويتا المجموعتين ، وتترامن تناقضاتهما ، عبر آليات ما يدعوه الشكليون الروس بالتقديم والتأخير ، لا بمعناهما النحوي القديم ، وإن كان فيه منه الشيء الكثير ، ولكن بمعناهما النقدي الجديد ، حيث يشير التقديم Foregrounding إلى إبراز بعض الخصائص إلى المقدمة وإحلالها مكان الصدارة ، على حين يعني التأخير Backgrounding



العربي الحديث قبلها . ونستطيع من السمات المتعددة لكتابات الحساسية الجديدة ، التي تعرفنا بعضها من قبل ، تلمس بعض ملامح اختلاف تلك الحساسية عن سابقتها ، وهو اختلاف يوشك أن يشارف حدود التناقض ، لي طرح الحساسية الجديدة بوصفها حساسية مفارقة كلية لسابقتها ، لا مكملتها . فبدلاً من فكرة المسح الأدبي لقضايا الواقع الاجتماعي ، التي دارت في فلكها معظم كتابات الحساسية السابقة ، تقدم الحساسية الجديدة فكرة العالم الموازي ، الذي يتسم بقدر من المرافقة للعالم الواقعي وقدر من المفارقة له في الآن نفسه .

فالعالم الذي يقدمه النص الجديد ليس بأى حال من الأحوال انعكاساً للعالم الواقعي ، ولكنه إبداع لعالم جديد . قد يشابه العالم الواقعي في أشياء ، ولكنه يختلف عنه في أشياء كثيرة . وبرغم هذه الاختلافات ، أو بالأحرى بسببها ، يستطيع هذا العالم الموازي أن يرهف وعينا بالعالم الواقعي ، ويعمق فهمنا له ، بصورة أعمق من كل ما استطاعت الانعكاسات الفوتوغرافية التي قدمتها كتابات الحساسية السابقة أن تحققه . ذلك لأن هذا العالم الموازي يتسم بقدر كبير من الاستقلال والتكامل ، لأنه طرح عن أفقه فكرة المعطى الكائني كلية ، واستبدل بها فكرة المنطق الداخلي للعمل ، كما طرح عنه فكرة اعتماد العمل على قواعد العالم الخارجي ، واستعاض عنها بالذاكرة الداخلية له . وقد أدى هذا من ثم إلى استبدال المنطق الجدلي بالمنطق الصوري . ومن هنا انتهت مع تلك الكتابات الجديدة مسألة تناول التجربة من الخارج ، لأنها استطاعت تحقيق قدر عميق من اندغام الذات في الموضوع بدلاً من انفصالها السابق عنه . فقد أدركت هذه الحساسية ما اكتشفه لاكان من أن « الذات نشاط وليست شيئاً . . . . » وأن الذات تنتج كينونتها من خلال عملية تأملها لذاتها ، وأنها عندما تتشغل بموضوع آخر خارجها ، لا تكون لها أى كينونة سوى نشاطها بوصفها مشغلة بهذا الموضوع » (١٣٤) .

وقد حققت تلك الكتابات هذا كله ، لأنها تعتمد على مجموعة جديدة من قواعد الإحالة التي تؤسس علاقة النص مع العالم على منطق الاستعارة المغاير كلية للمنطق الكائني ، الذي انطوت عليه الكتابات السابقة عليها ، التي كانت بلا شك رد فعل عليها ، بالقدر نفسه الذي كانت الحساسية الأولى رد فعل على النصوص القصصية التراثية السابقة عليها ، والتي عمدتها جميعاً النص العظيم ( ألف ليلة وليلة ) . وقد كان هذا النص بمثابة النص الأب ذى السطوة الجبارة التي قامت نصوص الحساسية الأولى بتمردها الأوديبى عليه ، فقد كانت محاولتها لخلق مواضع قصصية جديدة ذات علاقة وثيقة بالواقع الاجتماعي مرتوية من رغبة قوية في طرح النص الجديد في مواجهة النص الخيالي ، الذي كرسه ( ألف ليلة وليلة ) من خلال إقامتها لمملكة القص في أرض الخيال العامرة بالخرافق والمعجزات .

فقد كان العصر ولوعاً بـ « الموضوعية » والحياد ، شغوفاً بـ « الحقيقة » ؛ ومن هنا انسم كثير من نصوص تلك الحساسية الأولى ، التي سميت تجاوزاً بالحساسية الواقعية ، ( أقول تجاوزاً لأنها اتسمت بإيقاع الواقع في أحابيل تصوراتها عنه ، الثابتة والحاطشة غالباً ) ، باستئصال كل شيء له علاقة بالخيال من عالمها ، وبالحصر على مراعاة الدقة الحرفية في مطابقة الواقع ومضاهاة جزئيات العالم النصي به باستمرار . لكن ما بقي ببعضها من أطراف الخيال ومن بقايا

وتغلغلها في نسيج عملية التفكير ذاتها . وكان من الطبيعي أن يتتاب الشك أول ما يتتاب تلك العلاقة الخلافية بين النص والعالم ؛ وذلك « لأن الخلط بين النظرة الشكية والرؤية الإنسانية عندما يحدث ، فإنه يحدث عادة بالنسبة لقضية ما إذا كان النص يعنى شيئاً ما في العالم الخارجي ، ويشير إليه » (١٣٥) أم لا . خصوصاً وأن من سمات الاستعارة انتهاك حرمة العلاقات السياقية ، وقصم عرى الأواصر الاقترانية ، والإجهاز على التوقعات المألوفة ، والإطاحة بالكلمات التي يجرب بعضها بعضاً ، بسبب العادات الاستعمالية ، والاستئناس إلى دعة الكليشيهات أو الترابطات المكرورة .

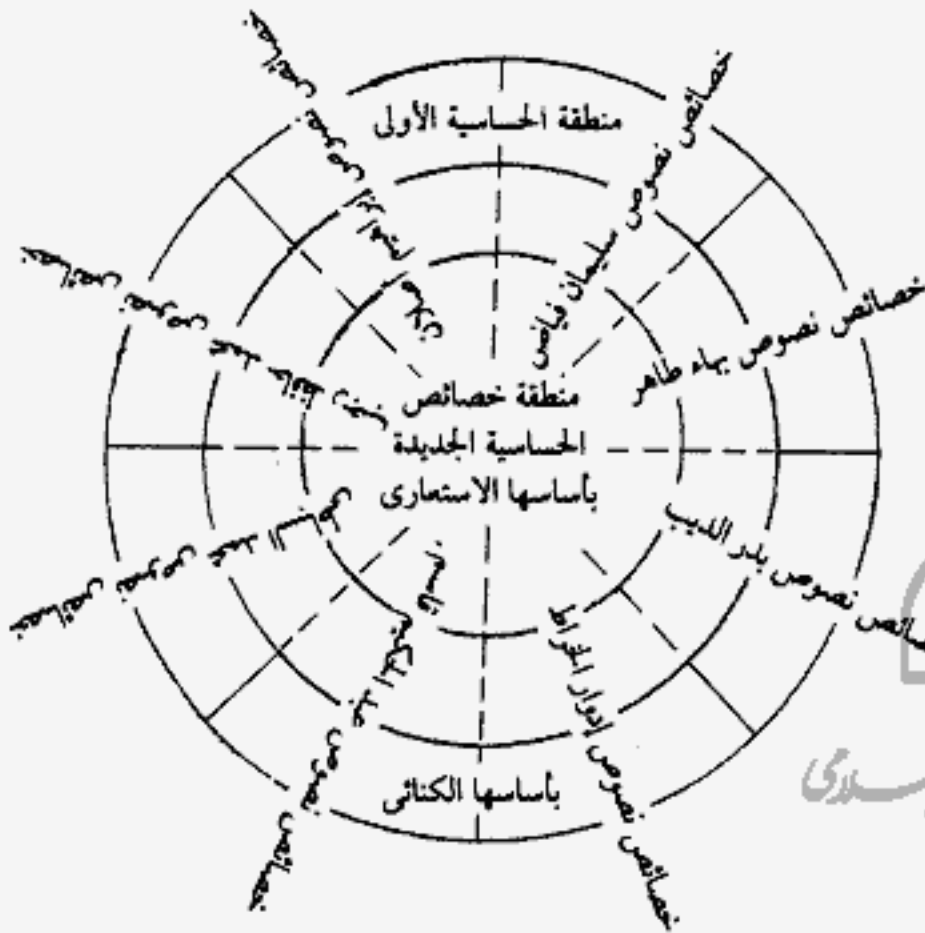
ووسط هذا المناخ المقعم بالشكوك ، وفقدان اليقين ، تصبح العلاقة الاستعارية بين النص والعالم هي العلاقة الوحيدة الممكنة . ولا تتحقق هذه العلاقة دلالية كما برهنت استقصاءات مدرسة براغ المهمة في هذا المجال في نطاق العالم الدلالي المحدد لكل من طرفي هذه العلاقة الشائكة المعقدة ، ولكن في نطاق ما يدعوه موكاروفيسكي عالم الدلالات الثانوية أو الإضافية ، وهي المنطقة الدلالية التي تتخلق معنوياً ( سيمانتياً ) من جدل طرفي الاستعارة . فإذا كانت « الاستعارة والكنية تشترك مع معظم الصيغ المجازية الأخرى في مبدأ رئيسي وهو أنه في نطاق كل منهما يتم استبدال كلمة جديدة وغير متوقعة - تسمى أحياناً بالأداة - بكلمة أخرى في سياق معين - تعرف تقليدياً بالفحوى - فإن هاتين الصيغتين البلاغيتين تختلفان بعد ذلك في كل شيء بشكل أساسي ؛ لأن طرفي الاستعارة ، الثابت منها والمتحول ، يتراكبان إلى حد ما ، من حيث سبيلهما إلى المعنى الإضافي الجديد ، لا من حيث ملاحمها الدلالية التي لا يرتبط بعضها ببعض على الإطلاق كما يؤكد موكاروفيسكي . فليست الاستعارة تشبهياً بليغاً ، ولا هي صورة تنبثق حية ومتوهجة أمام العين كما يدعو أرسطو ؛ لأن المعنى الأساسي للكلمة المألوفة ، وذلك المعنى الجديد الذي يدلف إلى السياق بفعل الاستعارة يؤثر على الوعي بدرجة واهنة ، وفي بعض الأحيان لا يؤثر فيه على الإطلاق ، وهذا ما يؤدي إلى قدر من التشوش بسبب المعنى الإضافي الجديد » (١٣٦) . وربما كان التشوش هو السبب في صعوبة تبين حقيقة العلاقة بين طرفي بعض الاستعارات المركبة . والعلاقة الاستعارية بين النص والعالم في أدب الحساسية الجديدة من أكثر العلاقات الاستعارية تركيباً ، وربما كان هذا كذلك هو السر في القول بأن الاستعارة تهتم بإشكاليات الهوية ، على حين تهتم التشبيه بقضايا التماثل والمثابة ، وشتان بين الاثنين ؛ ولهذا السبب فضل البلاغيون الاستعارة على التشبيه ، أو وضعوها في مكانة أرقى منه . وربما كان السبب كذلك هو انتفاء علاقة التراب الهرمية بين طرفي الاستعارة ، على عكس ما واجهناه في الكناية . وكل ربما من هذه « الرجمات » قادرة وحدها على تبرير هذا التشوش ، ولكنها لا تستطيع وحدها فك شفرته ، ومن هنا كان لابد من أخذها جميعاً في الحسبان .

#### ( ١٤ ) الأساس الاستعاري للحساسية الجديدة :

هذا الأساس الاستعاري لقواعد الإحالة هو الأساس الذي تنهض عليه كتابات الحساسية الجديدة . وهو كما رأينا أساس مغاير كلية لذلك الذي اعتمدت عليه أغلب الكتابات التي سادت في واقع الأدب



فحسب ، ولكنهم ينتمون من حيث الحساسية إلى الحساسية السابقة .  
فحينما نتحدث عن أي من الحساسيتين ، فإننا نتكلم في الواقع عن مجموعة من الممارسات التي تتشكل من خلال عدد من الممارسات الفردية ، التي تتفاوت بهذا وقربا من هذا الجوهر النظري ، الذي ندعوه بالحساسية ، والذي لا يتبلور في كتابات كاتب بعينه ، مثله في ذلك مثل الشخصية القومية التي لا تتجسد في شخص واحد ، وإنما تتشكل ملامحها من مجموعة الخصائص المشتركة بين الأغلبية الممثلة لها . ومن هنا فإننا إذا أردنا أن نرسم خريطة لهذه الحساسية الجديدة سنجد أن هذه الخريطة تبدو على الشكل التالي :



ويقدر تفاوت الكتاب من حيث اقترابهم من مركز هذه الدائرة .  
أوبعدهم عن هذا المركز ، نجد كذلك أن أعمال الكاتب الواحد لا تقع على المسافة نفسها من مركز هذه الدائرة ؛ فعلى حين يقترب بعضها من المركز ، أي من الجوهر المصفي لتلك الحساسية الجديدة ، يقترب بعضها الآخر من الدائرة الخارجية ، أي من عالم الحساسية الأولى . وكما كان الحال بالنسبة للحساسية الأولى ، التي نفت معظم الكتاب الذين بشروا بالحساسية الجديدة إلى هامش الحركة الأدبية التي سيطرت عليها آليات الحساسية الكنائية ، فإن الحساسية الجديدة تنحو هي الأخرى إلى تهميش أعمال الكتاب الذين لا يزالون يكتبون في نطاق الحساسية التي جاوزتها حركة الحياة ، ومقتضيات التغيير ؛ وربما يفسر ذلك سر شكوى معظم هؤلاء الكتاب من انحسار اهتمام الكتاب والنقاد على السواء بأعمالهم . وإذا كنا قد اكتفينا هنا بإرساء الأساس الجمالي لتلك الحساسية ، فسوف نعود إلى دراسة ملامحها الجمالية ، كما نجلت في التطبيق ، في دراسة قادمة .

الاستعارات هو الذي أنقذها من الجفاف والشحوب . . وإن كانت أي كتابة قصصية تطمح إلى خلق إيهام بالواقع تنحو إلى تحكيم السياق في الاستعارة ، ومن ثم تحجيم دورها في تلك النصوص . لكن الإسراف في مضاهاة الواقع في بعض هذه الأعمال الأولى ، كان من العوامل التي نفرت منها كثيراً من الكتاب ، الذين أدركوا أن طبيعة الواقع المتغيرة ، وسطوة أجهزة الإعلام التي أخذت في منافسة الكاتب في الاضطلاع بهذا الدور الوثائقي أو التسجيلي ، تدفعها إلى الإمعان في تجنب جادة هذا الطريق ، خصوصاً وأن التوحد بين أجهزة الإعلام وأجهزة الثقافة في معظم البلدان العربية ، جعل من العسير التمييز بين تسجيل الكاتب الموضوعي ، وتزييف الجهاز الإعلامي الذي لا يمكن ، بحكم وظيفته نفسها ، تنزيهه عن الغرض . كما أن التوحيد بين مؤسسة السلطة ، وتلك الأجهزة في معظم البلدان العربية ، دفعها إلى تقديم صورة للواقع أبعد ما تكون عن الحياد والموضوعية هي كذلك .

لهذا كله كان رد فعل كتاب الحساسية الجديدة على قواعد الحساسية الأدبية السائدة لا يقل حدة عن رد فعل النص « الواقعي » التقليدي على مواضع النص الخيالي والتراثي القديم . وكما كان رد الفعل الأول فردياً ومتناثراً في بادئ الأمر ، ثم ما لبث أن تبلورت ملامحه ، وترسخت قواعده بعد ذلك ، كان هذا هو الحال بالنسبة لكتابات الحساسية الجديدة التي بدأت هي الأخرى ردود فعل فردية نجحت الحساسية السائدة في تهميشها ، وبخاصة في بداياتها الأولى على أيدي بشر فارس ، وعادل كامل ، وبدر الديب ، وفتحى غانم ، ثم يوسف الشاروني ، وإدوار الخراط من بعدهم ، حتى جاءت مرحلة الستينيات بتناقضاتها المعقدة التي دفعت عدداً من أبرز كتاب الحساسية الأولى ومن أرسخهم مكانة في ساحتها آنذاك ، مثل يوسف إدريس ، إلى إجراء تغييرات جذرية على استراتيجياته النصية ، كما أشرت من قبل . حتى جاء هذا الجيل الجديد من الكتاب الذي عرف باسم جيل الستينيات ، الذي بدأ في ممارسة الكتابة في مناخ مغاير كلية لم يكن يسمح له ، لا بمنافسة أجهزة الإعلام في تقديمها لصورة الواقع الفوتوغرافية ، أو حتى « الواقعية » بالمعنى التقليدي ، ولا بطرح الخيال كلية عن أفق عالمه الأدبي ، كما فعل كتاب الحساسية الأولى ؛ فجاءت كتاباتهم في أغلبها مغايرة من حيث قواعد إحالتها للكتابات السابقة عليها ، بالصورة التي أثرت مواضعها واستراتيجياتها على كتابات عدد غير قليل من الكتاب الذين رسخت أقدامهم في أرض الحساسية الكنائية وأصبحوا من أعمدتها الرئيسية كنسج محفوف على سبيل المثال ، وإن لم يستطع عدد غير قليل من كتاب جيل الستينيات المجيدين أن يخلص عالمه كلية من بقايا المؤثرات الكنائية ، التي يتفاوت أثرها على كتاب هذا الجيل من كاتب إلى آخر . وبسبب مسألة تغليب مجموعة من العناصر على الأخرى ، ( والتي أشرت إليها في القسم العاشر من هذه الدراسة ) ، فإن عناصر هذه الحساسية الجديدة تتفاوت من حيث درجة نقائها من كاتب إلى آخر ، بل إن هناك عدداً من كتاب هذا الجيل ينتمون إليه من حيث العمر وتوقيت الكتابة

#### الهوامش :

Michel Foucault, The Archaeology of Knowledge & the Discourse on Language, Trns. A. M. Sheridan Smith, (New York, Pantheon Books, 1972), p. 126.

( ١ ) لا تنطبق تلك القواعد فحسب على المجتمع الأوروبي الذي استقى منه فوكو أمثلته التطبيقية ، ولكنها تنطبق كذلك على مجتمعات العرب ، راجع ميشيل فوكو ، ( أركيولوجيا المعرفة ) :

- (٣٨) أ. ف. سكوت ، ( المصطلحات الأدبية الرائدة ) :  
A. F. Scott, *Current Literary Terms*, (London, Macmillan, 1965).
- (٣٩) روجر فاولر ( معجم المصطلحات النقدية الحديثة ) :  
Roger Fowler, *A Dictionary of Modern Critical Terms*, (London, Routledge and Kegan Paul, 1973), p. 169.
- (٤٠) للمزيد من التفاصيل انظر ، المرجع السابق ، ص ١٧٠ .
- (٤١) راجع ، راييموند وليامز ، ( كلمات مفتاح ) :  
Raymond Williams, *Key Words A: Vocabulary of Culture and Society*, (London, Fontana / Croom Helm, 1976), pp. 235 — 38.
- (٤٢) المرجع السابق ، ص ٢٣٧ — ٢٣٨ .
- (٤٣) إيهاب حسن ، « ما بعد الحداثة » :  
Ihab Hassan, "Post Modernism", *New Literary History*, Vol. III No. 1, Autumn 1971, pp. 5 — 30.
- (٤٤) راجع كتاب برادبري وماكفرلين ( الحداثة ) :  
Malcolm Bradbury and James McFarlane (eds), *Modernism 1890 — 1930*, (London, Penguin Books, 1976), p. 13.
- وهو من أهم الكتب عن هذا الموضوع ، وقد طرح الكتاب كله بصفحاته الـ ٦٨٤ وكتبه الذين بلغ عددهم ثلاثة وعشرين كاتباً كتعريف لها ، أو محاولة للإحاطة بمختلف جوانبها .
- (٤٥) أورتيجا إي جاميت ، النص مقتبس من المرجع السابق ، ص ٢٨ . وهو من كتابه :  
Ortega Y Gasset, *The Dehumanization of Art*.
- (٤٦) المرجع السابق .
- (٤٧) للمزيد من التفاصيل حول هذا الموضوع راجع : تشارلز ريمبار ، ( نهاية البذاعة ) :  
Charles Rembar, *The End of Obscenity: The Trails of Lady Chatterley, Tropic of Cancer, and Fanny Hill*, (London, Andre Deutsch, 1969), pp. 528.
- (٤٨) تيري إيجلتون ، ( النظرية الأدبية ) :  
Terry Eagleton, *The Literary Theory*, (Oxford, Basil Blackwell, 1983), p. 54.
- (٤٩) المرجع السابق ، ص ٥٩ .
- (٥٠) كينيث بيرك ، ( فلسفة الشكل الأدبي ) :  
Kenneth Burke, *The Philosophy of Literary Form*, (Berkeley & Los Angeles, University of California Press, 1973), p. 1.
- (٥١) جيفري سامونز ( علم الاجتماع الأدبي والنقد التطبيقي ) :  
Jeffrey Sammons, *Literary Sociology and Practical Criticism: An Inquiry*, (Bloomington, Indiana University Press, 1977), p. 5.
- (٥٢) بير ماشري ، ( نظرية الإنتاج الأدبي ) :  
Pierre Macherey, *A Theory of Literary Production*, trns. Geof- ferey Wall, (London, Rouledge & Kagan Paul, 1978), p. 53.
- (٥٣) المرجع السابق ، ص ١٩ .
- (٥٤) راجع سلسلة المقالات التي نشرها يحيى حقي عن مجموعة لاشين الأولى ( سخرة الناي ) ، في ( كوكب الشرق ) ، فبراير ١٩٢٧ ، وجمعها بعد ذلك في ( خطوات في النقد ) ، ص ٩٠ — ٣٣ ، حيث لام لاشين على اقتباسه قصته « انفجار » عن تشيخوف ؛ كذلك مقالة معاوية محمد نور ، « طاهر لاشين القصص » ، ( السياسة الأسبوعية ) ، ٥ يونيو ١٩٣٠ التي تناول فيها مجموعة عمود طاهر لاشين الثانية ( يحكي أن ) ، ولما فيها لأنه أخذ أقصصتين أولاهما من تشيخوف ، والثانية من ميرلنك ولم يذكر المصدر .
- (٥٥) راجع البيان المهم الذي نشرته جريدة ( السياسة الأسبوعية ) ، ٢٨ يونيو ١٩٣٠ ، بعنوان « الدعوة إلى خلق أدب قومي » ، الذي وقعه ستة من كتاب هذه الملة الشبان هم محمد أمين حسونة ، ومحمد زكي عبد القادر ، ومحمد عزت موسى ، ومحمد الأسمر ، ومعاوية محمد نور ، وزكريا عيده . وكذلك المقالات الضافية التي مهدت له ونشرها موقعه على امتداد العام السابق على نشره في الصحيفة نفسها ، والمناقشات الحامية التي أثارها نشر هذا البيان في الأعداد التالية من السياسة الأسبوعية .

- (٢) هي والحساسية الجديدة : دراسة في آليات تغير الحساسية الأدبية ، مجلة ( المنار ) ، باريس ، عدد يونيو ، حزيران ١٩٨٥ .
- (٣) راجع مجلة ( الثقافة الجديدة ) القاهرية ، التي تصدر عن الثقافة الجماهيرية ، العدد الثاني ، نوفمبر ١٩٨٦ .
- (٤) شهادة سعد الدين حسن ، المرجع السابق .
- (٥) شهادة إبراهيم أصلان ، المرجع السابق .
- (٦) شهادة محمد سليمان ، المرجع السابق .
- (٧) شهادة جابر النسي الحلوي ، المرجع السابق .
- (٨) شهادة سعيد الكفراوي ، المرجع السابق .
- (٩) شهادة سمير الفيل ، المرجع السابق .
- (١٠) شهادة مصطفى أبو النصر ، المرجع السابق .
- (١١) شهادة سعيد الكفراوي ، المرجع السابق .
- (١٢) شهادة يوسف الفعيد ، المرجع السابق .
- (١٣) شهادة سعيد الكفراوي ، المرجع السابق .
- (١٤) شهادة محمد سليمان ، المرجع السابق .
- (١٥) شهادة مصطفى أبو النصر ، المرجع السابق .
- (١٦) شهادة يسرى الجندي ، المرجع السابق .
- (١٧) شهادة شمس الدين موسى ، المرجع السابق .
- (١٨) شهادة سمير الفيل ، المرجع السابق .
- (١٩) شهادة إبراهيم عبد المجيد ، المرجع السابق .
- (٢٠) شهادة سمير الفيل ، المرجع السابق .
- (٢١) شهادة حلمي سالم ، المرجع السابق .
- (٢٢) شهادة يوسف الفعيد ، المرجع السابق .
- (٢٣) راجع شهادة يوسف أبو رية ، المرجع السابق .
- (٢٤) شهادة حلمي سالم ، المرجع السابق .
- (٢٥) شهادة جابر النسي الحلوي ، المرجع السابق .
- (٢٦) شهادة سعيد الكفراوي ، المرجع السابق .
- (٢٧) شهادة حلمي سالم ، المرجع السابق .
- (٢٨) شهادة عبد الحكيم قاسم ، المرجع السابق .
- (٢٩) أورد هذا التعريف سعيد الكفراوي في شهادته ، بالمرجع السابق ، وهو منقول بشيء من الاقتضاب والتصرف عن دراسة إدوار الخراط « مشاهد من ساحة القصة القصيرة في السبعينيات » ، التي نشرت أولاً في ( فصول ) المجلد الثاني العدد الرابع ، يوليو سبتمبر ١٩٨٢ . ثم نشرت بعد ذلك مقدمة لكتاب ( مختارات القصة القصيرة في السبعينيات ) ، مطبوعات القاهرة ، ١٩٨٢ . وقد أثرت الاحتفاظ بتعريف إدوار الخراط / سعيد الكفراوي كما هو ، برغم وعي بانسار الكفراوي له ، ومعرفتي بأن فهم الخراط للحساسية الجديدة أكثر تعقيداً وتراكباً من ذلك ، لأنه يمتنى هنا تسجيل كيف شاع فهم هذا المصطلح ، لا لدى العامة ، وإنما لدى جبهة الكتاب أنفسهم .
- (٣٠) راجع يحيى حقي ، ( خطوات في النقد ) ، القاهرة ، مكتبة العروبة ، د . ت . ص ٩ — ٣٣ ، ٥٩ — ٦٧ .
- (٣١) من مجموعته ( أرخص لبال ) ، القاهرة ، سلسلة الكتاب الذهبي ، دارروز اليوسف ، ١٩٥٤ .
- (٣٢) من مجموعته ( حادثة شرف ) ، بيروت ، دار الآداب ، ١٩٥٩ .
- (٣٣) من مجموعته ( لغة الآي آي ) ، القاهرة ، سلسلة الكتاب الذهبي ، دارروز اليوسف ، ١٩٦٦ .
- (٣٤) من مجموعته ( التذاهة ) ، القاهرة ، سلسلة روايات الهلال ، دار الهلال ، ١٩٦٩ .
- (٣٥) من مجموعته ( بيت من لحم ) ، القاهرة ، عالم الكتب ، ١٩٧١ .
- (٣٦) كينيث بيرك ( مقولة مضادة ) :  
Kenneth Burke, *Counter — Statement*, (Berkeley & Los Angeles, University of California Press, 1968), pp. 124 — 25.
- (٣٧) بنديتو كروتشه ، ( علم الجمال ) ، ترجمة نزيه الحكيم ، دمشق ، منشورات المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب بدمشق ، ١٩٦٣ ، ص ٥ .



- عبد الحميد ، ج ١ ، القاهرة ، المكتبة التجارية الكبرى ، ط ٣ ، ١٩٦٣ ، ص ٣١٣ .
- (٨٧) دافيد ساير ، المرجع المشار إليه سابقاً ، ص ٢٠ .
- (٨٨) المرجع السابق ، ص ٢١ .
- (٨٩) رومان ياكسون ، المرجع المشار إليه سابقاً ، ص ٧٨ .
- (٩٠) دافيد لودج ، ( أشكال الكتابة الحديثة ) ، المرجع المشار إليه سابقاً ، ص ٨٠ .
- (٩١) أفدت جزئياً في عمل هذا الجدول بجدول مشابه لدافيد لودج ، ( أشكال الكتابة الحديثة ) ، ص ٨١ ، وإن توسعت فيه ، وأضفت إليه عدداً كبيراً من الملامح التي لم يوردها لودج في جدولته .
- (٩٢) عيد القاهر الجرجاني ، ( دلائل الإعجاز ) ، تحقيق الشيخ محمد رشيد رضا ، بيروت ، دار المعرفة ، ١٩٨٢ ، ص ٣٤٣ .
- (٩٣) ابن رشيق ، ( العمدة ) ، ج ١ ، ص ٣١٣ .
- (٩٤) عيد القاهر الجرجاني ، ( دلائل الإعجاز ) ، ص ٥٢ .
- (٩٥) وضع أرسطو كل الصور المجازية تحت عنوان واحد هو « الاستعارة » ، ولكنه عندما قسمها إلى أنواع ثلاثة اندرج النوعان الأولان منها تحت لواء الكتابة ، أو بالأحرى المجاز المرسل . راجع كتاب أرسطوطاليس ( فن الشعر ) ، تحقيق وترجمة الدكتور محمد شكرى عياد ، القاهرة ، دار الكاتب العربى ، ١٩٦٧ ، ص ١١٦ . ومن الجدير بالذكر في هذا المجال أن ترجمة أبي بشر مقي بن يونس الفرائى القديمة التي حققها الدكتور شكرى عياد في كتابه ، ونشرها بموازاة ترجمته الحديثة ، كانت تطلق على هذه الصور المجازية اصطلاح « التائدية » ، وتشير إلى العملية المجازية نفسها باصطلاح « التائدى » ؛ وهذا ما يدل على وعى مبكر بأن هذه الصور المجازية تنطوي على عمليات قبل أى شىء آخر .
- (٩٦) كينيث بيرك ، ( قواعد الدوافع ) : Kenneth Burke, Grammar of Motives, (Berkeley & Los Angeles)
- (٩٧) كلود ليفي - ستراوس ، ( الطوطمية ) : Claude Levi-Strauss, Totemism, trns. Rodney Needham, ( London, Penguin Books, 1973 ), p. 96.
- (٩٨) كينيث بيرك ، ( قواعد الدوافع ) ، ص ٥٠٣ .
- (٩٩) المرجع السابق ، ص ٥٠٦ .
- (١٠٠) المرجع السابق ، ص ٥٠٨ .
- (١٠١) المرجع السابق ، الصفحة نفسها .
- (١٠٢) دافيد لودج ، ( أشكال الكتابة الحديثة ) ، ص ١٠٩ - ١١٠ .
- (١٠٣) رولان بارت ، « كتب فعل لازم » : Roland Barthes, "To Write: An Intransitive Verb" In The Structuralist Controversy: The Language of Criticism and the Sciences of Man, (eds) Richard Macksey & Eugenio Donato, ( Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1972 ), p. 135.
- (١٠٤) وينظر هذا على صعيد الفن أو الحكم الجمالى عدم إمكانية القول بأن الفن الحديث مثلاً أكثر تطوراً من الفن البدائى ، أو أن لوحات بيكاسو أكثر تقدماً من الأتقنة الأفريقية ؛ لأنه ما إن يدخل العمل في نطاق الفن ، حتى يعنى هذا أنه ينطوى على نسق إشارى متكامل ، وعلى لغة أو شفرة خاصة قادرة على الإقضاء وفقاً لقواعدها الخاصة .
- (١٠٥) رولان بارت ، « كتب فعل لازم » ، ص ١٣٥ .
- (١٠٦) للمزيد من التفصيلات راجع أميل بينغينيست ، ( مشكلات علم اللغة العام ) : Emile Benveniste, Problemes de Linguistique Générale, (Paris, 1956)
- (١٠٧) راجع تعقيب لوميان جولدمان على بحث ترفيشان نودروفوف ، « اللغة والأدب » في ( الخلاف البنىوى ) : Lucien Goldmann, Discussion, The Structuralist Controversy, p. 147.
- (١٠٨) دافيد ساير ، المرجع المشار إليه سابقاً ، ص ١٣ .

- (٥٦) شهادة محمود الورداني ، ( الثقافة الجديدة ) ، العدد المشار إليه من قبل .
- (٥٧) شهادة إبراهيم أصلان ، المرجع السابق .
- (٥٨) شهادة سعيد الكفراوي ، المرجع السابق .
- (٥٩) شهادة محمد سليمان ، المرجع السابق .
- (٦٠) شهادة إبراهيم عبد المجيد ، المرجع السابق .
- (٦١) شهادة حلمى سالم ، المرجع السابق .
- (٦٢) شهادة سمير الفيل ، المرجع السابق .
- (٦٣) رفقى بدوى ، المرجع السابق .
- (٦٤) شهادة حلمى سالم ، المرجع السابق .
- (٦٥) شهادة إبراهيم عبد المجيد ، المرجع السابق .
- (٦٦) شهادة حلمى سالم ، المرجع السابق .
- (٦٧) شهادة عبد الحكيم قاسم ، المرجع السابق .
- (٦٨) المرجع السابق .
- (٦٩) شهادة يوسف أبورية ، المرجع السابق .
- (٧٠) شهادة سمير الفيل ، المرجع السابق .
- (٧١) شهادة يوسف أبورية ، المرجع السابق .
- (٧٢) راجع القسم الأول من كتاب دافيد لودج ( أشكال الكتابة الحديثة ) : David Lodge, The Modes of Modern Writing: Metaphor, Metonymy and the Typology of Modern Literature, (Ithaca, New York, Cornell University Press, 1977), p. 70.
- وهو الفصل الذى يقدم فيه عرضاً لمسيرة النظرية النقدية بوصفها استقطاباً بين نزعتين أساسيتين : نزعة « ماذا » يقدم الأدب ، يتركزها على المحتوى والرسالة ؛ ونزعة « كيف » ؛ يسعى إلى استقصاء آليات الشكل الأدبى وبنيتة . وراجع بخاصة ص ٧٠ .
- (٧٣) المرجع السابق ، ص ٧٠ .
- (٧٤) رومان ياكسون ، « بعدان من أبعاد اللغة وغطان من الاضطرابات اللغوية : الحية » : Roman Jakobson, Two Aspects of Language and Two Types of Linguistic Disturbances — Aphasia" in Roman Jakobson and Morris Halle, Fundamentals of Language, (The Hague Mouton, 1956).
- (٧٥) دافيد لودج ، المرجع المشار إليه سابقاً ، ص ٧٦ .
- (٧٦) محمد بن عبد الجبار النفرى ، ( المواقف والمخاطبات ) ، تحقيق آرثر آربرى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٥ ، ص ١٤٠ .
- (٧٧) راجع رولان بارت ، ( مبادئ الإشارية ) : Roland Barthes, Elements of Semiology, trns. Annette Lavers & Colin Smith, (New York, Hill and Wang, 1967), p. 63.
- (٧٨) نورثروب فراى ، ( تشريح النقد ) : Northrop Frye, Anatomy of Criticism, Four Essays, (Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1957 ) p. 136.
- (٧٩) روبرت سكوثرز ، ( البنائية فى الأدب ) : Robert Scholes, Structuralism in Literature: An Introduction, (New Haven, Yale University Press, 1974 ), p. 20.
- (٨٠) المرجع السابق ، الصفحة نفسها .
- (٨١) دافيد لودج ، المرجع المشار إليه سابقاً ، ص ١١٢ .
- (٨٢) المرجع السابق ، الصفحة نفسها .
- (٨٣) تيرنيس هوكس ، ( البنائية والإشارية ) : Terence Hawkes, Structuralism and Semiotics, (London, Methuen & Co., 1977 ) pp. 77-8.
- (٨٤) رومان ياكسون ، المرجع المشار إليه سابقاً ، ص ٧٦ .
- (٨٥) دافيد ساير ، « تشريح الاستعارة » : David Sapir "The Anatomy of Metaphor" in The Social Use of Metaphor: Essays on the Anthropology of Rhetoric, (edit.) David Sapir & Christopher Crocker, (Pennsylvania, University of Pennsylvania Press, 1977), pp. 6-7.
- (٨٦) راجع أبا على الحسن بن رشيق القيروانى ، ( العمدة ) ، تحقيق محي الدين

- (١٠٩) دافيد لودج ، المرجع المشار إليه سابقا ، ص ١١٠ .
- (١١٠) المرجع السابق ، ص ١١١ .
- (١١١) المرجع السابق ، ص ١١٣ .
- (١١٢) نشر عادل كامل أقصوصه المهمة « رماد وضباب » في مجلة ( المقتطف ) ، في يناير ١٩٤٣ ، ثم نشر روايته ( ملهم الأكبر ) القاهرة ، مكتبة مصر ، ١٩٤٤ .
- (١١٣) س . س . براور ، ( دراسات نقدية مقارنة ) S. S. Praver, *Comparative Literary Studies*, (London, Duckworth, 1973), p. 80.
- (١١٤) راجع إشارة محمد مندور ، إلى فريدناند دي سوسير عندما يقول « إن مذهب عبد القاهر هو أصح وأحدث ما وصل إليه علم اللغة في أوروبا لا يمانا هذه ، وهو مذهب العالم السويسري الثبت فريدناند دي سوسير الذي توفي سنة ١٩١٣ » ، في النقد المنهجي عند العرب ، القاهرة ، مكتبة القاهرة ، ١٩٤٨ ، ص ٣٢٦ . ويكرر مرة أخرى الإشارة إلى مفهوم سوسير عن أن اللغة نظام من العلاقات في كتابه ( في الميزان الجديد ) ، القاهرة ، مكتبة نهضة مصر ، د . ت . ص ١٨٥ .
- (١١٥) أ . ج . جريماس ( علم المعنى البنيوي ) A. J. Greimas, *Structuralist Semantics: An Attempt at a Method*, trans. Daniel McDowell and others, (Lincoln, University of Nebraska Press, 1938).
- (١١٦) المرجع السابق ، ص ١٤٢ .
- (١١٧) من أبرز الذين برهنوا في هذا الصدد على أن النص الأدبي يؤسس قواعده السيميائية الداخلية التي تمكن لغة النص الأدبي من إرساء قواعده شفرتها الإشارية الخاصة ، مايكل ريفاتير في كتابته : ( إشارات الشعر ) و ( إنتاج النص ) : Michael Riffaterre, *the Semiotics of Poetry and Text Production*.
- (١١٨) راجع كتاب كريستين بروك - روز ، ( نحو الاستعارة ) : Christine Brooke-Rose, *A Grammar of Metaphor*, (London Mercury Books, 1965), p. 3.
- (١١٩) عبد القاهر الجرجاني ، ( أسرار البلاغة ) ، تحقيق محمد رشيد رضا ، القاهرة ، مكتبة القاهرة ، ١٩٧٢ ، ص ١١٢ .
- (١٢٠) المرجع السابق ، ص ١٢٠ .
- (١٢١) عبد القاهر الجرجاني . ( دلائل الإعجاز ) ، ص ٣٣٥ - ٣٣٦ .
- (١٢٢) راجع رومان ياكسون ، « بعدان من اللغة ونمطان من الحبكة » ، المرجع المشار إليه سابقا ، ص ٧٢ .
- (١٢٣) ستيفن أولمان ، ( الأسلوب في الرواية الفرنسية ) : Stephen Ullmann, *Style in the French Novel*, (Cambridge, Cambridge University Press, 1957), p. 214.
- (١٢٤) دافيد لودج ، ( أشكال الكتابة الحديثة ) ، ص ١١٢ .
- (١٢٥) المرجع السابق ، ص ٥٨ .
- (١٢٦) هانز جورج جادامر ، ( التأويلات الفلسفية ) : Hans Georg Gadamer, *Philosophical Hermeneutics*, trans. David Linge, (Berkeley & Los Angeles, University of California Press, 1976), p. 235.
- (١٢٧) مايكل أبتر « الاستعارة بوصفها عملية تفاعل توليدي » : Michael Apter, "Metaphor as Synergy" in *Metaphor: Problems and Perspectives*, (Sussex, The Harvester Press, 1982), p. 55.
- (١٢٨) للمزيد من التفصيلات راجع مايكل أبتر « الاستعارة بوصفها عملية تفاعل توليدي » ، المرجع السابق .
- (١٢٩) عبد القاهر الجرجاني ، ( دلائل الإعجاز ) ، ص ٥٣ .
- (١٣٠) دافيد لودج ، ( أشكال الكتابة الحديثة ) ، ص ٧٩ .
- (١٣١) مايكل أبتر ، المرجع المشار إليه سابقا ، ص ٦٦ .
- (١٣٢) يوجين جودهارت ، ( الاتجاه الشككي في النقد المعاصر ) : Eugen Good Heart, *The Skeptic Disposition in Contemporary Criticism*, (Princeton, Princeton University Press, 1984), p. 12.
- (١٣٣) ف . و . جالان ، ( البنى التاريخية : مشروع مدرسة براغ ) : F. W. Galan, *Historic Structures: the Prague School Project*, (London, Croom Helm, 1985), pp. 91 — 2.
- (١٣٤) مقتطف جاك لاكان هذا مأخوذ من مقال : Peter Caws, "What is Structuralism?", *Partisan Review*, xxxv (1988), p. 85.
- وكذلك من كتاب دافيد لودج المشار إليه سابقا ، ص ٦٢ .



## قَصُّ الحَدَاثَةِ

نبيلة إبراهيم

شيء ما طرأ على القص الروائي لدى كتابنا المحدثين . وربما بدأت ملامح هذا التغير تظهر مع بداية الستينيات ، ولكن ملامح هذا القص تحددت وترسخت في السنين الأخيرة . وقد حدث هذا التغير من قبل في الرواية الغربية ، وربما كانت بدايته - فيما أعلم - على يد عَلمى هذا الاتجاه الحديث في القص الروائي ، ونعني بهما جويس وفرجينيا وولف .

وربما قيل إن عدوى هذا التجديد قد سرت إلينا من الغرب ، كما قيل هذا ذات يوم مع ظهور الشعر الجديد عندنا . على أنه عندما يتأصل الاتجاه الجديد وتصبح له تقنياته الخاصة ، يصبح قبول مبدأ العدوى في تحليل الظاهرة من قبيل الهروب من البحث عن عللها وأسبابها : فضلاً عن البحث عن كل ما اعتزى الشكل التقليدي للقص الروائي من متغيرات .

على أننا قبل أن نشرع في إبراز المتغيرات التي برزت في القص الروائي ، نود أن نشير إلى حقيقتين أوليتين .

الحقيقة الأولى ، أنه ليس هناك جنس أدنى أشد التصاقاً بالحياة من القص الروائي . وينطبق هذا القول على القص في جميع عصوره وبكل أشكاله . فالشعر له عالمه الخاص به ؛ إنه تعبير عن رؤية مثالية في صيغة لغوية مثالية . والمسرح مكان محدود يفتح على الحياة من خلال حوار سريع متبادل ، يعمق مغزاه من خلال أدوات ووسائل فنية خاصة بالمسرح . وفي هذا الإطار يعيش الإنسان جزئية من الحياة بأبعادها الاجتماعية والسياسية والفكرية .

أما القص الروائي فهو الحياة العريضة المفتوحة ؛ الحياة كما نعيشها على السطح ، وما يخفى وراء هذا السطح من تفاعلات مضطربة . وما تقصد بهذه المقارنة أن تفاضل بين الفنون الأدبية ؛ فغنى عن القول أن لكل فن جمالياته ووظيفته ، وما أردنا إلا أن نؤكد وظيفة القص الروائي ، وأن نصل بذلك إلى أن القول بأن قص الحداثة انتهى خرج على عمود القص التقليدي ، إن جاز لنا أن نستلخم هذا المصطلح التقدي القديم ، قد انفصل عن الحياة ، قول لا أساس له من الصحة ، كما سنرى فيما بعد .

أما الحقيقة الثانية ، فهي أنه ربما لم يشغل النقاد بكل اتجاهاتهم ومذاهبهم النقدية بالأعمال القصصية كما حدث في هذه السنين الأخيرة ؛ فما كتب عن المسرح أو الشعر لا يقاس بالنسبة لما كتب عن الأعمال القصصية ، قديمها وحديثها . وقد حاولت هذه الأبحاث أن تفيد من كل العلوم الإنسانية ، ونعني بهذا الدراسات الأنثروبولوجية والاجتماعية والنفسية والفلسفية ، فضلاً عن الدراسات اللغوية الحديثة ، بهدف الكشف عن إشكاليات هذا القص ؛ وعن كفاءته اللغوية التي أصبحت تستغل إلى أقصى حد . على نحو يشير - بادئ ذي بدء - إلى ما يمكن أن يحتوي عليه هذا القص من ثراء .

١ -

ولنبداً بعد ذلك في تلمس أهم المتغيرات في القص الروائي الحديث . ونحاول أن نحصرها فيما يلي :

يرفض قص الحداثة ، كما يحلو لنا أن نسميه ، الشكل الروائي التقليدي . وقد ألقنا أن الشكل الروائي التقليدي ، في العادة ، يحكي قصة تتألف من أفعال وأحداث تحدث في الزمن القصصي ، شريطة أن يكون كل فعل أو

حدث قادراً على أن يدخل في علاقات محددة مع غيره من الأفعال والأحداث ، وأن يكون مميزاً في حد ذاته ، كأن يكون سبباً ، أو يكون بداية لظهور عقبة في طريق البطل ، أو أن يمثل نقطة تحول في الرواية . وهذا ما درجتنا على تسميته بحبكة القص . وهذه الحبكة هي التي تشد القارئ لأن يتابع أحداث القصة ، وأن يتحرك مع حركة القص بدافع

ومن الطبيعي أن تتغير فلسفة الزمان والمكان في القصة الروائي الحدائي بناء على هذا التحدي للشكل التقليدي للرواية .

أما المكان فلم يعد له استقلالته وتميزه بأوصافه التاريخية التي تقف به قريباً من الواقع ، بل أصبح المكان جزءاً من التجربة الذاتية التي سرعان ما تحمله معها في لغتها . حتى إذا انتهت التجربة لم يعد له المنظور المستقل المحدد . فضلاً عن هذا فإن المكان الذي كان فسيحاً رحباً في القصة الروائي التقليدي حيث تميز باستقلاله التاريخي ، ضاق بضيق المجال النفسي ، بل إنه يمثل المجال النفسي بعينه . ويمكننا أن نقول بتعبير آخر : إن الذات القاصة حملت معها المكان في عزلتها في مجاها الفكرى والنفسى .

فالذات القاصة في « الزمن الآخر » - على سبيل المثال - تدور في حركة دائرية بين الصحراء حيث الآثار الفرعونية والإسكندنافية وفندق مينهاوس والغورية في القاهرة الإسلامية . وفي بؤرة هذه الدائرة تقف الذات وقد التفت حولها هذه الأمكنة لتساعددها في الكشف عما بداخلها من فكر وصخب نفسي ، وكأنها شخوص أهيت من وقع الظلم عليها ، ثم استسلمت لهذه الذات لتحكي قصتها معاً في صعودها وهبوطها ، وشمسها وقمرها .

« لا يفارقني حلم الخواري المسدودة . دائماً أعود إليها وأنا نائم . أمشي بين الحيطان التي تزدحم وراءها حياة الناس المختشدة القاصة المتقلبة ، تنضح بروائح الطيبخ وبقايا النوم وماء الغسيل وتختبرات الولادة والموت . الشبايك القديمة مفتوحة المصاريع على الأثاث المهدم العنيد السخن ، والأيدي تشوّر والأطفال كثيرون يحرون بصمت . كل شيء هنا يدور دون أدنى صوت . النساء ينشرن الغسيل المطهر من أدران الأجسام الخشنة الغليظة والناعمة والواهمة والناخلة والمليئة . الأجساد التي تتراحم حولي وليكني لا أراها . أحس ضغطها وانفراجها ، أعرف أنها حولي ولا أراها ، وأنا أسير على التراب أحاذر من برك الماء الآسن العطن على جانبي البيوت . والملاط الأصفر يتقشر عن الحيطان ويسقط ليكشف عن بقع الطوب الفاتحة اللون . العالم محتقئ الأنفاس ، وفجأة أجد نفسي أمام دوران مقفل الحيطان ، تتجمع وتلتئم أمامي ، كلما اقتربت من فتحة يتخايل وراءها نور حاد بعيد في الراح الذي يبدو أنني لن أصل إليه أبداً مهما مشيت . أقرب خطوة عارفة ولكن يخامرها رجاء غير معترف به . أقرب وقلبي يدق . النور بعيد حقاً هناك ، أراه ، أعرف أنه هناك . وفجأة أكاد أصطدم بالحائط الذي يلتئم جرحه أمام عيني ورأسى بكاد يرتطم به . الصمت المسدود يلتف بي ويدور في لا ينشئ إلا بالبرّ الجارح ، حد السكين يقطعه » (١) .

« وقال لها إن شيئاً غريباً يحدث له ، وإن العلاقات بين الداخل والخارج تتغير ، وإنه عندما يعود إلى الإسكندرية يلتبس عليه الأمر ، ويوقن فجأة أنه إذا خرج من الباب فسيجد السلم الحجري بين حائطين مصمتين ، ويمر بالحوش وشجرة الحمير ، ويسلم على نبوية ، ويجد نفسه في شوارع الغورية المزدهمة الغاصة بالناس وحرارة حياتهم . وإنه من شوقه إليها يظنها بل يؤمن أنها هناك . هذه الحياة كلها ، على بابها . وهم بالخروج إليها ، كأنما هي حركة نفسه للدخول إليها في بيتها الذي قالت : بيتنا . قال إنه في قلب هذه العلاقة كما هو في قلب القاهرة ، بعيد ، ولكنه في داخلها مهما كان بعيداً . قال تنصرون هذا ؟ إنني على يقين كامل إذ أفتح باب شفتي في إسكندرية . إنما أفتح باب هذا البيت ، كأن هذا البيت قد تلبسني ، وأصبحت حدوده هي نفسها حدود جسدي » (٢) .

التحقق من حدوث ما توقع ، حتى ينتهي من المحتوى الكلي للرواية إلى تمثل المفزى . وهذا الشكل يتحقق عندما يكون الكاتب قادراً على التغلغل في أحداث الحياة وتفاعلاتها ، وعلى محاكاة هذا الواقع أو تمثيله . وعندئذ يقف القاص بقصته على مقربة من الواقع ، بحيث تتولد عند القارئ مباشرة عملية التبادل الإدراكي ، تارة من داخل النص إلى خارجه ، وتارة أخرى من خارج النص إلى داخله . ومعنى هذا أن الشكل الروائي لم يكن يتولد إلا نتيجة الصراع داخل الذات بين ما هو كائن وما ينبغي أن يكون . ومعنى هذا كذلك أنه يهدف إلى إعادة تشكيل الواقع وتنظيمه . ومهما تكن درجة تكثيف الواقع في القصة ، ومهما تكن طريقة توجيه العلاقات فيه بين الإنسان والأشياء ، وبينه وبين الآخر ، فإن الشخصيات ترسم فيه على أنها ممثلة للواقع ، كما أن الأحداث والأفعال تختار وتنظم على أساس محاكاتها لما يحدث في الواقع ، وذلك بهدف نقد هذا الواقع ، وإبراز ما يجتنب تحت السطح من عوامل خفية ، تعد المسئول الأول عما يظهر على السطح من صراعات ومتناقضات . وإلى هذا الحد كان الكاتب يوجه النص وفق أيديولوجيته ، إذا اصطلاحنا على أن تفهم الأيديولوجية في الإطار الأدبي على أنها علاقة بالحياة حقيقية ووهمية في الوقت نفسه ؛ ذلك بأن العمل الأدبي ، وإن يكن مرتبطاً بكل الارتباط بالحياة ، لا يتكون إلا من خلال تشكيل متخيل وعلاقات متخيلة .

أما الأعمال الروائية الحديثة ، فهي ترفض هذا الشكل التقليدي الذي يهدف إلى إعادة التوازن للحياة . ولا يعني هذا أن هذه الأعمال ترفض الشكل التمثيلي كلية ، فهي على أي حال لا تستطيع الفكك من هذا الواقع الذي تنبع منه أصلاً ، ولكنها ، إذ ترتبط به على نحو ما ، تسلب القدرة على أن يكون انعكاساً للحياة ، في الوقت الذي تؤكد فيه إمكانات النص بوصفه نتاجاً للفكر ومولداً للفكر . إنها تعتمد لإرخاء العلاقة التقليدية الوثيقة بين الشكل والواقع . وعندئذ تبدو القوة - لأول وهلة - عميقة بين النص الروائي والحياة ؛ بل إن المسافة قد تكون في بعض الأحيان ، من الاتساع بحيث يصعب على القارئ العادي اجتيازها .

وإذا كانت القيمة في الأعمال الروائية التقليدية تعد مفهوماً مسبقاً يقاس عليه واقع الحياة ، فإنها في الأعمال الروائية الحديثة لا تبرز إلا من خلال مواجهة الذات للتجربة الفريدة في كل عمل ؛ الأمر الذي يؤكد عدم تكافؤ الشكل القصصي التقليدي مع التجربة وهي في سبيل بحثها عن القيمة النهائية بمنظور جديد . ولكن حيث إن النص الروائي لابد أن يبحث لنفسه عن شكل . وإن هذا الشكل لا يتكون إلا بعد معاينة عميقة للواقع ، فإن القصة في هذه الحالة . يواجه إشكالية تمثيل الواقع من ناحية ، وعدم الرغبة في تمثيله من ناحية أخرى . والوسيلة لحل هذه الإشكالية هي استخدام الشكل التجريدي والخيال المكثف . وقد لا يصمد هذا التجريد والإغراق في الخيال في مواجهة الواقع . ولكنه يصمد بوصفه بناء فكرياً مستقلاً . ولهذا فإنه لا يجوز في هذه الحالة . أن نتحدث عن المحاكاة بأي معنى من المعاني ؛ لأن الكاتب لا يريد أن يخاكي شيئاً ، بل يريد أن يمثل المعنى في تشكيل لغوي يساوي قيمة التجربة (٣) .

على أننا نستطيع أن نقول - من ناحية أخرى - إن القصة بهذه الفلسفة أصبح يقدم احتمالات أكثر لعالمنا . ومما كانت هذه الاحتمالات ممكنة لأنها لا تخالف قوانين الواقع ، أو أنها تندرج تحت غير الممكن نتيجة استغراقها في الخيال ، فإنها جميعاً تنبع من العلاقة المعرفية بين الذات والموضوع ، ومن ثم فهي قد تساعد على اكتشاف أحوال لم نفكر فيها قط (٤) .



الأعمدة . ولما وصل إلى هناك . ولما استطاع أن يقرأ السطر الأول : أنا الملك القوى جئت . صرخ فريد بكل القوة التي بقيت في داخله : أيها الكذاب ! وتردد داخل المعبد الصدى : الكذذاب ب ب ب .  
هذه فقرة محورية في قصة « أنا الملك جئت » لبهاء طاهر . وسوف نعود إليها مرة أخرى عندما نتحدث عن قضية الشكل في قصص الحداثه . ويمكن الآن أن نبين كيف انقطعت حركة الزمن المناسبة فجأة في نهاية النص حتى لتنفذ بالقارئ إلى حالة الصدمة عندما يفاجأ بأن قراءة النص الهيروغليفي التي وصلت إلى أسمي عبارات التصوف ، تنقلب فجأة إلى قراءة أخرى تسحب القراءة الأولى . بل تلغيها كلية .

لقد برز التسلسل الزمني فجأة دون تعليل ظاهر . ولم يبق في وسع القارئ سوى أن يسرّج كل أحداث القصة ، بل أن يعم النظر في لغتها بحيث لا تفوته كلمة من كلماتها . لعله يستطيع أن يمتد بهذا التوقف المفاجئ الذي أحدثته المفارقة بين لغة العشق الصوفي المنساب . وتلك الإشراف الداخلية من ناحية . ولغة الإنكار الحاد المفاجئ التي تلي ذلك مباشرة ، من ناحية أخرى (٦)

### ٣ -

وبمقدار ما تغير بناء الزمان والمكان ووظيفتهما في قصص الحداثه ، تغير مفهوم البطل ووظيفته . لقد انسحب عليه كذلك عدم الرغبة في تجديده بخصائص محددة : شأنه في ذلك شأن الزمان والمكان . وأصبح البطل شخصية عامة : أو الإنسان الصورة ، أو الإنسان الشبح ، الإنسان الذي يحاول توحيد ذاته المشتتة في أكثر من أنا ، وكأنها جاعة تتصارع معاً ، أو كأنها مكان تصطدم فيه الأحداث والقوى القهرية . والشخصية القصصية ، بهذا ، لم يعد لها الحضور الكامل من خلال تميز صوتها بين الأصوات ، أو من خلال تحكمها في جميع الأصوات عندما تجمعها حول وجهة نظر محددة . بل إن الشخصية أصبحت محصورة في اللغة ، وهي تقف متوارية وراء الكلام الذي يوحى بأن هناك من يقول ومن يشهد ، ويعلق بلغة تشتم بعدم الثبات وعدم التحديد ، ولم يبق بعد ذلك سوى أن نبحث عنها في الكلام الممتد والمتقاطع ، وفي كل ما يقدمه النص القصصي من أساليب المزاوغة اللغوية .

وربما كان من تحصيل الحاصل أن نقول إن عصرنا لم يعد عصر تصوير البطولة المثالية ؛ لأن ذلك يعد من قبيل الوهم . حيث إن مشكلات الحياة ، على المستوى المحلي والعالمي ، أصبحت أشق من أن يستطيع بطل واحد أن يتصر عليها ، حتى ولو كان بطلاً قصصياً . وإذا كان الأمر كذلك ، لم يبق للقصص الروائي سوى أن يصور البطل المأساوي المثير للشفقة ، إما لأنه لم يعد يقوى على المقاومة ، أو لأنه سييء الحظ . إذ قدر له أن يعيش عصر المتناقضات في قمته ، حيث يصعب البحث عن العلل والأسباب .

ولم يبق أمام البطل بعد ذلك سوى أن يواجه الأمور الصعاب بحس سائح . وأن يدير ظهره لها وهو يضحك من نفسه في نفسه .

الحاج عبد الكريم كان على وشك الوصول من الحج . « وأرسلت الحاجة من فورها رسولا بأنيتها بحق الخطاط الرسام الأبيض النقاش ... كانت الحاجة تطالبه من أسفل بأن يعيد دهن الحائط للمرة الثالثة . أطل حنق من فوق وقال للحاجة : حاضر .. من عيني .. لأجل خاطر الحاج . وتحنى حنق للحاج سلامة العودة ، ونفذ ما أمرته به الحاجة فوراً . واختفت الرسوم

وكما تغير بناء المكان في قصص الحداثه ، تغير كذلك بناء الزمن . فسواء تحرك الزمن القصصي ، فيما ألفنا من قصص روائى ، حركة أمامية من الماضي إلى الحاضر إلى المستقبل ، أو حركة ارتدادية من الحاضر إلى الماضي ، أو تحرك حركة متقلبة غير منتظمة ، فهو في النهاية يحقق البناء المطلوب من الزمن . من حيث إنه يفتح القصص على الحياة . ثم يعود فينطلق داخل القصة ، محققاً العلاقة بين بناء القصص وبناء التجربة من ناحية ، وبين العالم الخارجي المفتوح وعالم القصص المغلق من ناحية أخرى . والزمن القصصي على هذا النحو ، يعد العنصر الأساسي في ربط الأفعال واحتمالاتها بالحياة على المستويين الكوني والوجودي معاً .

وفضلاً عن هذا فإن للفعل احتمالات تنشأ من امتداد الفعل بين ما كان وما سيكون . وعندما يحكى الكاتب عن فعل ليس من صنعه ولكنه مسئول عنه ، لا يتحقق الهدف الاجتماعي فحسب هذا الفعل بل الهدف التاريخي ؛ إذ إن لحظة الاختيار تربط الشخصية بالماضي من أجل المستقبل . وفي هذا قمة التحقق لوظيفة بناء الزمن في القصص التقليدية (٥) . على أن مثل هذا البناء الزمني لا يصلح مع الشكل التجريدي والمفرق في الصنعة الخيالية . ولا بد أن يكون للزمن عندئذ تشكيل آخر ووظيفة أخرى . فحيث إن القصص الروائي لا يهدف : كما ذكرنا إلى سرد حكاية منطقية ترتبط فيها الأسباب بالسياسات ، بل يهدف إلى تحقيق رحلة كشفية لعالم الذات ، حيث يحتل التراندنتاى بالتجريبى ، فإن الروائي يعتمد . في هذه الحالة ، على اللغة المكثفة التي تشع دلالاتها من خلال حشد من الإشرافات الداخلية ، ويقع متناثرة من الأزمنة المتقاطعة المؤقتة . وبهذا يكون منطق الزمن مغايراً لمنطق الزمن في القصص التقليدية ؛ فإذا كنا قد ألفنا الصلة الوثيقة بين بداية القصص الروائي ونهايته ، فبين البداية والنهاية في قصص الحداثه يشم تعليق القارئ . وهذا التعليق يدعمه تعليق آخر طوال السرد ؛ إذ كثيراً ما يهدد الفعل بعدم تحقق النهاية المتوقعة . ولكن الهدف يتحقق على نحو آخر عندما بأسر القصص القارئ داخل حركته الذهنية بدلاً من أن بأسره داخل أحشاء التطور الزمني للأحداث .

« في اليوم الرابع كان يرتعش حين صبحا من النوم . كانت شفته خشنة . ولما حاول أن يمسحها بلسانه لم يستطيع أن يخرجها من فمه . نهض بمجده وارتنك إلى العمود . مديده وأمسك قربة الماء فشرب كل ما بقي بها . قال : ليكن ! .. وبينما يسند ظهره إلى العمود ، تطلع بعينه المتعبتين إلى الملك الذي جاء .. تطلع إلى النقوش ؛ إلى الريشة المنتصبة ؛ إلى العين المفتوحة ؛ إلى الصقر والثعبان ؛ إلى الأهل والعقبان . استرجع كل السطور التي استطاع أن يقرأها وسط العبارات الكثيرة التي لم يفهمها . أسقط الجمل الناقصة والكلمات المتفرقة التي تجمعت لديه . حاول أن يصنع نصاً مستقيماً .. بدأ بالسطر الأول في النهر الأول : أنا الملك جئت ولما المرأة ذهبت .. ولما تفرق الذين اجتمعوا حول .. ولما وجدت نفسي وحيداً . اكتملت في غمائي . ولما كنت أنت إلهي وأنا صفيك ، أنت النور وأنا صدى النور ، أتملى في ذاتي فأراك ، وأتملى فيك فأرائني ، فأني . بعيداً عن الآحاد جئت لتكون واحداً . أنا وأنت . الآن ، ولم يبق وقت وبقى الأبد . الآن أنا جيتك فتعرفني ؛ أدون سري بعيداً عن الأعين لعينك ؛ فأنت تعرفني . أنطلق إلى قرصك اللامع الذي يرقب من السماء كل شيء ، وأنقش على الصخر سري إلى حزين » .

« كانت عين فريد كليله . كان جوفه مريضاً . لكنه مشى بعينه على الطلاسم التي لم يفهمها وتوقف عند السطر الأخير في النهر الأخير وقرأ : ولما وجدت كل فرحة تلذ نهايتها وجدت في فرحتك أنت المنتهى .

« وجد فريد صعوبة في أن يمشي حتى الحائط الآخر ، كان يستند إلى

- 4 -

على أننا نتساءل بعد ذلك : ما الدوافع الملحة التي دفعت كتاب قص الخدائنة بشكل عام إلى الخروج على نظام القص التقليدي ؟ وما الشكل الذي يقترحونه إذن ؟

ولنبداً بالسؤال الأول .

لم يمر عصر من العصور أحس فيه الإنسان بآليته إزاء نظام الحياة التي يعيشها كما يحدث اليوم ، فلقد أصبحت الحياة مجموعة من النظم التي تخضع كلية للمنهجية العلمية ، بحيث يبدو كل نظام وكأنه مستقل بنفسه ومكتف بذاته . حدث هذا في الدول الصناعية الكبرى ، كما يحدث في الدول الصغرى التي تلهث وراء محاكاة الدول الكبرى في تحقيق هذه النظم . وإلا تخلفت وتدهورت . وسواء تم التحقق الآلي لنظم الحياة تحققاً كاملاً أو شبه كامل في بعض الدول ، أو تحقق تحققاً ناقصاً في الدول الأخرى التي يصعب عليها اللحاق بركب التطور الآلي السريع للنظم ، إذ يتعد عنها كلما اقتربت منه ، فإن الحياة بهذه النظم أصبحت تدير ظهرها للإنسان ومشكلاته الأنطولوجية ، إذ إنها لم تعد ترى تفسيراً للأشياء إلا من خلال منجزات التقنية العلمية ، على نحو أدى - بدون شك - إلى تقليص دور الإنسان في صنع الحياة . وعلى الرغم من ذلك ، فإن الإنسان الذي لم يسع في أى وقت مضى إلى تحديد علاقته المعرفية بالأشياء على نحو واضح وصريح وعميق ، أكثر مما يفعل اليوم ، أدرك أن مغزى الحياة يقع وراء تحوّل تلك التحديات العلمية ، وأن تلك الظواهر المادية التي أسفرت عن نظم الحياة الآلية ، لم تعد تمده بما يمكنه من الإمساك بمغزى محدد للحياة وأحداثها الكبيرة<sup>(١)</sup> .

هذا الشعور بالإحباط الذي أصبح سمة الحاضر على المستوى العالمى ، يخضع الإحساس به في البلاد المتخلفة التي تتزايد مشكلاتها يوماً بعد يوم ، نتيجة لوقوعها في مهب العواصف العاتية التي تأتيها من الشرق أو من الغرب .

وسواء كان هذا الإحساس محلياً أم عالمياً ، فإن الإنسانية جمعاء على بعد الشقبة بين جاعاتها ، لم تجتمع على شيء قدر ما اجتمعت اليوم على أن الإنسان والطبيعة هما اللذان يضحي بهما في النهاية ، نتيجة للتقدم العلمى والتكنولوجيا بدون حدود ، وما ترتب عليهما من مشكلات ، مهما تكن الفائدة التي تعود على الإنسان من محصلات هذا التقدم .

وربما أشبهت هذه الحالة ما حدث إبان الثورة الصناعية في القرن الثامن عشر في أوروبا ، تلك الثورة التي دفعت الإنسان لأن يتأمل حياته في شيء من اليأس والقلق ، ثم انكفأ على نفسه ولاذ بالطبيعة ، فكان الاتجاه الرومانسى في التعبير الأدبي وغير الأدبي . ولكن ، بقدر ما تقرب الظاهرتان إحداهما من الأخرى ، فإنها تبتعدان ، فهي معاً تشآن ، مع غيرهما من الظواهر ، عن تلك العلاقة القديمة بين الإنسان والكون ، والإنسان والحياة . وهي علاقة تقوم في أخص خصائصها على النشاط المعرفي بين الذات المدركة والموضوع المدرك ، في سبيل الوصول إلى حقائق الأشياء . وبظل الحوار مستمرا بين الذات والموضوع ، إلى أن تنهدى الذات إلى ابتداع الشكل التمثيلي الذي ينظم هذه العلاقة ويضعها في صيغة محددة ، سواء كان هذا الشكل التمثيلي لغوياً أم غير لغوي .

ولكن الظاهرتين تختلفان بعد ذلك اختلافاً بيناً ، فعلى حين أعلن الإنسان عن سلبه إزاء الثورة الصناعية بهروبه من الواقع وإحباطه بالطبيعة واستغراقه فيها ، يرفض الإنسان المعاصر هذا الهروب ، ويصر على أن يعيش حقائق الأشياء . بل إنه يصر ، من خلال صنعة القص الذي نحن بصددده ،

والخطوط القديمة نهائياً ، وصار الحائط شديد البياض ، يضوى وقد انعكس عليه شعاع شمس الأصيل ، مما أجبر حنى أن يغلظ جفنيه ويفتحها بشكل مستمر . وبحركة مربعة كتب حنى فوق بوابة المدخل بخط كوفي جميل « يا داخل هذه الدار صلى على النبي المختار » . أطل لعينه الفنانة الخيرة حرف الرء جميلاً كبقية الحروف الجميلة . ورسم حنى جملاً ووضع فوقه هودجاً غطاءً بشاب متعددة زاهية الألوان ، وتذكر ما يقال عن الجمل الصبور ، ذلك الذي لا ينسى الإساءة ويغدر حتى بصاحبه ، من يقدم له الطعام والماء . بسرعة رسم حنى خزاناً وكمم فم الجمل ، ورسم حبلاً تدل من الخزام . وقال لنفسه : هذا الجمل هو عين الجمل الذي رسمته في العام الفائت . ولكنه استمر يرسم الرجل الذي مد يده وأمسك بالجمل . والذي يقود الجمل : قصيراً متناهي الضلالة ، وظل حنى حائراً يفكر : « أيرسم الرجل بحجم الجمل ثلاث مرات أم يضع في يده بدل العصا سيفاً قاطعاً ؟ »<sup>(٢)</sup> .

وجابر يريد أن يتزوج فاطمة ابنة عمه . ولكن العم يريد جملاً مهراً لفاطمة ، ليجلب به السباح المسروق . ولم يكن جابر يملك الجمل ، ولا يستطيع أن يملكه . ولم يعد في وسع جابر سوى أن يعيش تحقيق الرغبة في المجال الترانسندنتالى الذي كثيراً ما كان يهوى منه مصطدماً بالواقع بحس ساخر .

« وأفارق جابر من هوساته على ما يملأ زنبيلين من الحقائق : الثدى تل لا ينفذ في تربته سهم .. والورد منقوش على الثديين . والبيت من طابق واحد وحجرتين .. والسجن رطب ومعتم ، والعسكر والحقارة والعمدة مسلحون ، وحركة الدجاج بالليل تحفل ، والجسم مشتاق للاتصاف بحجم . والسرير يكون من الحديد ولا يكون من الخشب .. والإقرضته الفرضة .. وشيخ العشرة على حق ، فمن أين يحصل جابر على خير الذرة ولكن المعازير إذا لم يعمل .. والعم عبد الرسول في حاجة إلى جمل يجلب به السباح المسروق من المعبد ، والبيت فاطمة أجمل بنت في دنيا الناس . والمثل يقول : العين بصيرة واليد قصيرة ، وما من ثمة أمل في الحصول على سمك الضبع .. كما أن العودة لبيوت العشرة مستحيلة ، فالذئاب الجائعة ترصد هناك عند المسالك . وحتى تظل عيون النهار سبيتهى جابر إلى حل .. أما النوم هنا .. حيث يطول لسان الماء وبقصر ، فستحيل مستحيل مستحيل .. وحتى يطل النهار المبصر بألف عين .. سيجعل مضارب العجر غايته ، ويسلم زنده للنجارية العجوز القاعدة أمام الخيمة ، تحت التختين ، لتنفش يديين مدربتين على الجلد بالإبرة قلباً بداخله جمل واقف له وجه إنسى »<sup>(٣)</sup> .

وبسبب هذا الحس الساخر ، ولأن المأساة مع السخرية أروع من المأساة مع البكاء . فإن سقوط البطل يقابله : مع المفارقة : صعوده من الهوة وعثوره على وجوده ولو بطريقة ساخرة كذلك . وهذه المفارقة التي تجمع بين السمو في سخرية والسقوط الباعث على الشفقة ، تعد وسيلة فنية ، ضمن وسائل أخرى في قص الخدائنة للكشف عن القيم المعكوسة في عالمنا المزيف .

وقد يبدو الخطر في هذا الاتجاه في تصوير الشخصيات ، في أنه قد يؤدي إلى التماثل بينها في الأعمال الروائية المختلفة . ولكن هذا التماثل ، في الحقيقة ، لا يمس إلا إطارها العام : ثم تعود الشخصية فتحدد في كل عمل قصصى من خلال انجبال الذي يعنى به هذا العمل ، وأكثر من هذا فإنها تتحدد بمستوى اللغة الذي يميز بدون شك كاتباً عن آخر .

ومهما يكن من أمر ، فإن الشخصية في قص الخدائنة أصبحت جزءاً من هندسة النص اللغوي ، فهي لا تتحدد إلا باللغة ومن خلال حركة الكلام .



ذراعان ، ومن حوضها ساقان ، يملكها أيضاً القرد في الغابة والسناسل في الففص والغوريلا في جبلاية القرد ؟ قلت لنفسى : ذلك هو الآخر . حيوان ، لسبب ما ارتدى بيجامة ، وغادر لتوه سريراً بنام عليه ، وسوف يذهب ليتبول كمخلوق مهذب . في مكان لا تراه فيه أية عين ..

« وتساءلت في حيرة : وما الذى آثار ذلك الفيلسوف العاقل الحكيم المتزن حتى خرج عن طوره وأمرقلمبذه بهذه الكلمة العابثة ليتعرف على ذلك الآخر المزعج والفج والمثير للزراية والضحك ؟ فكرت أن كاهنة المعبد قد جعلت من أمره ( الذى يبدو لي أنه كان عابثاً فيه حين قاله ، وأنه ندم عليه حين تقرر موته بالسم ، والذى لا شك في أن ذلك الآخر هو الذى مدّ يده بكأس السم . وقبض عليه بإصبعه وجرحه له ) لافتة وأضحكة تستر وراءه ، وقبعت في داخل المعبد مثل بوذا في جلسته الشهيرة . تمثالاً لذلك الآخر ، تنطق باسمه ، وتلقى الهدايا على شرفه ، وتكرس له مجده وسلطانه ، تضرب أنفاساً في أسداس ، تنبأ بالغيب ، وتكشف الستار عن ماضى ذلك الآخر ومحبوه اللذين يضربان بعيداً في الزمان قبلاً وبعداً وبلا نهاية » (١١) .

وليس التعبير عن انقسام الذات على نفسها بالأمر الجديد ، فن قديم جهر شاعرنا المثني بإحساسه المرير بانقسام ذاته عندما قال :

إذا ما الكأس أرعشت البدين صحوت فلم نحل بينى وبينى

ولكن المشكلة في قصص الحداثة هي أن الذات عندما رفضت الواقع ، ولم تعد تجد البديل الممكن التحقق ، أصبحت تعاني من اهتزاز الذات . وقد انعكس هذا على نحو قوى في محتوى القصص وشكله ، فها أن تمسك الذات بالموضوع حتى ترحلحه إلى الترانسندنتالى بعيداً عن تجربة الواقع . وبهذا نظل علاقة الذات بالموضوع في حالة اهتزاز دائم ، نتيجة للفجوة الكبيرة بين الترانسندنتالى والتجريبى .

فإذا تساءلنا عن السبب الذى يجعل الكاتب يسعى إلى زحزحة نفسه بعيداً عن الواقع ، وأن يبنى أو يلغى كل تأكيد يلوح له ، فإن الجواب عن ذلك هو أن الوعي كلما حاول أن يصل إلى فهم للحياة ، اتضح له أنه قد يفسد ما يقوله إذا قبل ، ومعنى هذا أن صدق الوعي أصبح مرادفاً لعدم القدرة على الإمساك بالواقع كله ، فضلاً عن تفسيره ، وبهذا يتأرجح الكاتب بين المحدود واللا محدود ، حيث تبدو المسافات بين الكلمات فيها لم يقل ولم يفعل .

« ثم قالت له ، دون ابتسام ، وما زالت عينها تضحكان : أنت أيضاً تصبح التين في حياتى . فلما أوشك أن يرتاع ، وأوشك ضحكها ، من ارتياحه ، أن يفيض ، سارعت تحكى له قصة : تعرف ، في حياتى أشكال وأصناف من التنانين ، أحلم أحياناً كأننى في سماء سيالة صافية ، تلعب فيها معى تنانين صغيرة لامعة ، صدورها مدورة حلوة الملمس ، كأنها من الخزف الأزرق المصقول ، أزرق فاتح ولكنه جدى وغير خفيف ، أزرق لا يوصف من الفرح الذى فيه ، هذا الفرح الرصين الممتلئ القلب ، وكأننى رجعت طفلة ، ألعب لعب الأطفال الذى لا مثيل لرصانته واستغراق نشوته . بعض اللحظات معك من هذه التنانين . وانخفض صوتها إلى شجن منضبط لا يكاد يرتعش :

« ولكن حياتى كلها هي اللعبة ، وأنا لا ألعب ، خسارة ألا أملك معك حق اللعب : الآن على الأقل . هل كانت بيتنا ، في الأول ، إمكانية هذه اللعبة ؟ » (١٢) .

وقد ترتب على فقدان الإنسان الإحساس بوحدة الحياة ، أنه أصبح

على أن يكون انقارىء شريكاً كاملاً في إدراك هذه الحقائق . ولأن الكاتب يخشى أن يتهم اليوم بالرومانتيكية ، فهو قد يعلن رفضه لما في أثناء كتاباته القصصية . وأكثر من هذا أنه يعلن رفضه لكلمة « أيديولوجيا » التى قد تبعده كذلك عن أن يعيش حقائق الأشياء كما يعيشها الناس جميعاً . لا كما تعيشها صفوة مفكرة .

« قالت نصف راضية ، نصف مفكرة . أنت يا حبيبي رومانتيكى بلا أمل ، لا فائدة معك »

« قال : أبغض الرومانتيكية .. »

وقال : « إن المؤثر كان عظيماً . وكل شيء . وإن دراسة الآثار بلا شك جزء من نسيج الثقافة الحى - مهما كان ذلك يبدو هامشياً . ولكنه يريد أن يعرف حقيقته . ودعنا من كل الدعاوى والكلمات المضخمة والزناة : بل حتى دعنا الآن من الأيديولوجيات . صحيح أن الأيديولوجيا وراء كل شيء بمعنى ما ، أى نعم ، لكننى أتمنى ببساطة أن أذهب إلى أصول عارية في الأشياء . ولا تقل لي إن ذلك أيضاً أيديولوجيا . المهم أريد أن أعرف حقيقة ، ما دور المثقف المصرى الآن ؟ ما صلة هذا المؤثر أو أمثاله بالناس ؟ لا أريد أن أقول الشعب ، أو الطبقة العاملة .. إلى آخره ، حتى لا أسقط في شرك الصبغ والقوالب : أعنى الناس ، الناس المحددين المتعينين ، وليس الناس كمفهوم وتجريد وقيمة جبرية في معادلة نظرية . الناس الآن ، هنا بكل اختلافاتهم وكل تشابهاتهم وكل اشتباكاتهم ، نحن كلنا : هل لنا دور ، ياناس ؟ » (١٣) .

ومعنى هذا أنه مهما تكن صيغة الأيديولوجيا السائدة ، فإن قصص الحداثة يفرغها من معناها وهدفها . ولا معنى هذا أن يحل غيرها محلها ، فهذا كان يحدث في النص التقليدى ، أما اليوم فإن القصص يحول القوضى إلى نظام في إطار الشكل ، فالشكل على أى حال نظام بصرف النظر عن محتواه . ولكن هذا النظام الشكلى يعود فيعمق القوضى عندما يسلب الواقع شرعيته ، وعندما يسلب الذات قدرتها على التغيير ، ولكنه لا يفعل هذا إلا بعد أن يكون قد جمع أشنات الحياة ومتناقضاتها في حزم من الرموز والأشكال التمثيلية والدلالات ، وبعد أن يجعل الحقائق يقرع بعضها بعضها الآخر ، أملاً في خلق عالم جديد وإنسان جديد .

٥ -

ويمكننا الآن أن تساءل : فمى تمثل المشكلة في قصص الحداثة ؟ ولماذا تحول القصص إلى نص أولاً وأخيراً ؟

وتمثل المشكلة في أن عالم الواقع ليس وحده الذى أصبح غريباً عن الإنسان ، بل إن الذات نفسها أصبحت مشكلة بالنسبة لذاتها .

« أحسست بمنائى مثقلة بما فيها ، ومحرقة ، تثير في كيانى كله لذة موجعة ، وتوقاً للحظة التبول . فنهضت فجأة ، لكننى سرت بتكاسل في اللحظة التالية . شدتنى المرأة إليها ، بل شدنى ذلك الآخر في المرأة فتوقفت . ورحت أنفوسه يغيظ على مهل . وثبت إلى رأسى الفكرة ، على معبد دلفى باليونان القديمة ، نقش كالألفنة عبارة أمرة من كلمتين ، قالها سقراط لأحد تلاميذه ، « اعرف نفسك » . قلت : فلتنفذ أمره . رحت أنعرف على ذلك الآخر الواقف بمقابلى في المرأة . بدا لي جامداً وبارداً ولا يثير في أية رغبة لمعرفته ، فوالذى يمكن أن أعرفه من هذه الكتلة ، الصورة المبهمة التى تحمل أنفها وفما ، وعينين وشفنتين ، وتمتد على جانبي رأسها كفان صغيرتان ، ويختلط الأبيض والكستنى الغامق في شعرها المهوش ، وتبدل من كتفها

الذى يظل متأسكاً مع تنوعات المحتوى . وإذا لم يفعل الكاتب هذا ، ومن الشكل . وانهمز أمام لعبة اللغة .

على أن الشكل لا يستجمع اللحظات الحفية للتجربة بعضها إلى بعض فحسب . بل لابد أن يؤكد كليتها ، حيث إن العكس يعنى النشت واللامعقولة والنسبية . ولا تتحقق هذه الكلية إلا مع وضوح التجربة وراثتها . تلك التجربة التي لم تعد تتجلى في شكل أحداث وأزمنة مترابطة ، بل في شكل علامات تربط التجريبي بالترانسندنتالي ، والحدود بالمطلق . والجزئى بالكل . ونعني بوضوح التجربة . ذلك البصيص الذى يمكن القارئ من أن يمسك بغيوطها ، ويعمله يرتبط كل الارتباط باللغة وحركة الكلام . بهدف الكشف عن مغزاها . وبهذا يتحقق البعد الجمالى لقص الحداثة . الذى يتحقق له توازنه عندما يصبح الأخلاقى جالياً والجمال أخلاقياً .

على أنه لا ينبغي لنا أن نتحدث عن الشكل فحسب ، بل ينبغي أن نتحدث كذلك عن البنية . وإذا اصطللحنا على أن البنية هي العلاقة المتبادلة بين الوحدات ، والنمو الطبيعي لتلك العلاقة ، والتفافها حول ما يمكن أن نسميه الحطة الأساسية ، فإن هذا التعريف ينطبق على قص الحداثة ، فهو يخطط على أساس ما نسميه الالتفاف الشديد حول المعنى . وما يمكن أن نسميه التغيرات الارتدادية ، وما نسميه كذلك التعقيد . ويتأق هذا من أن الكاتب يمسك بأكثر من لجام في آن واحد . فهناك دوائر صغيرة تبدو كأنها مستقلة بنفسها في إطار الدائرة الكبيرة . وفي الوقت الذى تحتفظ فيه كل جزئية بفرديتها ، بل بلغتها . يحرص الكاتب على أن يجعلها متوازنة ومتوازنة مع الأجزاء الأخرى ، ومؤدية دورها في الوقت نفسه في إطار الوحدة الكلية .

ولعلنا نترك بعد ذلك الدور الأساسى الذى تلعبه اللغة في هذا القص ، فعلى الرغم مما يعبر عنه قص الحداثة من حيرة الذات وشكها وسليتها ، فإنه يلح - من خلال الوغى الشديد باللغة وحركتها - على إقناعنا بوجودها ويحوهر الحقيقة التى تحاول كشفها ، وهى حقيقة مرتبطة كل الارتباط بالواقع الذى نعيشه اليوم ، ولكنها لا تقوم على أساس تمثله بحيث يحدث التبادل الإدراكي تارة من داخل النص إلى خارجه ، وتارة أخرى من خارج النص إلى داخله ، بل نجعل الحياة تنحصر في الشكل وعلامات الكلام وحركته

وتكاد تقترب اللغة في هذا القص من الشعر ، فهى لغة إشارية في أعلى مستوياتها ، وهى لغة ممتلئة ، وتخرج عن المألوف في أساليب الربط . وتكوين العلاقات . وليس هناك كلمة في هذا القص - ونعني بطبيعة الحال القص الذى يتقن استخدام أدواته - تأق اعتباراً ، لأن الكلام إنما يتعلق بمجال له خصوصيته العلامية .

حقاً إن عالم هذا القص عالم لغوى ، وباللغة نتحسس عمق الواقع ومأساة الإنسان فيه ، وباللغة نتحسس رؤية الكاتب لهاته وراه المغزى المفقود في الحياة . وقد يأتى القصص بين الحين والآخر بلغة مسلوقة القوة ، لغة بسيطة بل ساذجة ، ولكن هذه اللغة التى يؤق بها على سبيل المفارقة . تريد من تعقيد العملية اللغوية ، عندما ترص هذه اللغة جنباً إلى جنب مع اللغة الشاعرية الأخرى .

وربما كان الوقت الآن قد حان لأن تمثل بنموذج كامل لهذا القص . نحاول من خلاله أن نبين . ولو في عجلة . كيف تتحقق فنية هذا القص في إطار الشكل والبنية . ومن خلال الاستخدام الخاص للغة ونختار هنا - متعمدين - رواية « الزمن الآخر » . آخر ما أنتجه إدوار

بسترجم هذه الوحدة ويتأملها . وترتب على هذا كذلك ، أن الخير والحقيقة والجمال ، لم تعد عناصر توظف بهدف إثبات كمال الحياة أو نقصها ، بل انفصلت هذه العناصر عن مفهومها الأخلاقى أو الكونى . وأصبحت هى في حد ذاتها مجالاً للتجربة .

وكما فقد الإنسان الإحساس بوحدة الحياة ، فقد الإحساس بالانسجام مع حضارته ، فالحضارة لا تكون إلا إذا كانت حركة متبادلة بين الذات والموضوع ، فالحضارة وجهان : وجه ذاتي ، وآخر موضوعي . وإذا كان الجانب الموضوعي لم يوجد إلا من أجل تحقيق الجانب الذاتى ، فإن الجانب الذاتى ، من ناحية أخرى ، لا تتضح هويته إلا إذا استوعب هذا الجانب الموضوعي وهضمه ، وأضاف إليه من عنده ، على نحو يساعد على الاستمرار والنمو الحضارى . فإذا لم تتم العملية على هذا النحو ، بين الإنسان وحضارته ، اختفى الانسجام بينها<sup>(١٣)</sup> .

وليس غريباً أن يمثل المظهر المادى للحضارة موضوع تأمل وحوار في قص الحداثة . وينشأ التأمل عندما توضع رصانة الماضى وصحته ، جنباً إلى جنب مع عفن الحاضر وفوضويته . وعلى الرغم من أن الامتداد من الماضى إلى الحاضر يكشف عن نفسه في شكل من الأشكال ، فإن ما يحدث من شرح في مسيرة الامتداد الحضارى ، يحول دون تداخل الماضى في نسج الحاضر تداخلاً حقيقياً وكاملاً .

وقال لها : هل تعرفين أن بعثة الآثار الإيطالية كشفت عن منزل لأحد الكهنة بالبر الغربى في الأقصر ، يبدو أنه يرجع إلى عهد تهمس الرابع ، يعنى - كما تعرفين - في القرن الرابع عشر قبل الميلاد ، منذ أربعة وثلاثين قرناً يعنى والبيت يبدو تماماً أنه مثل بيت جدى في أحميم ، فيه أفران للمطبخ والحليز ، وريبة للمواشى طبعاً ، وأربع حجرات . ( ثم يلى هذا مباشرة ) وقال : كتب أحمد شفيق أبو عوف ، رئيس معهد الموسيقى العربية ، ورئيس لجنة الموسيقى العربية ، ورئيس اللجنة الموسيقية العليا للأهرام ، اليوم ٩ يولييه ١٩٨٠ : أكادس من التبن وقشر البطيخ والشمام وسائر الخضراوات والفاكهة الفاسدة تغطى أرض سوق الخضار بروص الفرج ، وتغوص فيها الأقدام ، الرائحة الفجة تفوح من كل فج ... »<sup>(١٤)</sup> .

وعندما تعجز الذات عن أن تجد نفسها في الماضى والحاضر معاً ، تصرخ : « شظايا هذه الحياة الواحدة المتعددة متكررة . هذه الحيات المنشقة المنفردة متطيرة كالشواظ أطل أنعمها وأرق أطرافها ، ولكنى في النهاية أرضى بتسعتها الحشن . أريد في الوقت نفسه أن أضع لها مساراً مستقيماً ، وصيغة لا تقبل التفتت والانهيار ، ونسقاً ، فأجده عصياً »<sup>(١٥)</sup> .

٦ -

وربما كان من أكبر مشكلات قص الحداثة ، مشكلة الشكل . وعندما نكون قد أتممنا الكلام حول هذه القضية ، نكون قد أجبتنا عن تساؤلنا السابق : لماذا أصبح قص الحداثة نصاً أولاً وأخيراً ؟

سبق أن ذكرنا أن قص الحداثة شكل مغلق على نفسه يحكم تراكيبه الرمزية والتخيلية ، فحيث إن الذات لا تكف قط عن التناقض في الأشياء بحثاً عن العلاقة المنطقية التى تربطها ببعضها بعض من ناحية ، وبالذات من ناحية أخرى ، فإذا لم تجد لها انكفأت على نفسها في خيال مغرق ومبالغات في الاستخدامات اللغوية والبلاغية - فإن الكاتب لا يتيح للقص الفرصة للتغلغل في الواقع . ومع ذلك ، فهو يحرص كل الحرص على ألا يفقد خيوط المعنى من خلال تجميع اللحظات الحفية للتجربة ، وربطها بمجرى الكلام



الحرايط ، فيما نعلم ، وهي الرواية التي سبق لنا أن اقتبسنا منها بعض العبارات على سبيل الاستشهاد في مواطن البحث فيما سبق .

ويرجع التعمد في اختيار هذه الرواية إلى أنها أحدث ما قدم من قص الخدائفة عندنا ، وأكثره استيفاء لخصائصه - على نحو ما شرحنا .

فعلى الرغم من قوة التجريد في هذا العمل الكبير حجماً وموضوعاً ، مازال يطل على الواقع في غير موارية ، على مدى القص ، إطلاقات تدبّر هذا الواقع وتعمله مستولاً عن فقدان الذات هويتها من ناحية ، بقدر ما تدبّر بإحداثه أهوة السحيفة بين الإنسان المصري وحضارته من ناحية أخرى . ومع الحضور الشديد لهذا الواقع ، فإن الذات - مع المفارقة - تنسحب منه لأنها لا تجد نفسها فيه . باحثة عن هويتها في الزمن الآخر .

ولابد أن القصص أجهد نفسه فكراً وكتابة في إخراج هذا الخشد المائل من الموضوعات والرؤى والرموز التي تجمع بين أشنات الحياة المتفرقة في وحدة واحدة كما فعل ، في الوقت الذي استطاع فيه أن يبرز خصوصية كل جزئية من خلال خصوصية اللغة ، واللغة وحدها .

نحن إذن بإزاء دوائر صغيرة ، تنتظم مع بعضها البعض في توازن وتواز دقيقين ، في إطار الدائرة الكبرى . فهناك دائرة الموجود والمفقود ، أو الحاضر والغائب . والموجود مفقود لأنه ضياع في ضياع ، والمفقود موجود وغير موجود في آن واحد . فهو موجود في كيان الذات وفي مظاهره الحسية الباقية ، ولكنه يتأني على الواقع ، بل يعف عن أن ينصهر فيه . وهناك دائرة الترانسندنتالي والتجريبي . وهناك دائرة عشق الجسد الذي لا يكتمل قط . والعشق الذي يثاق إلى كماله واكتماله على الدوام . وهناك دائرة فوضى الواقع وعفنه ، إلى جانب صمت الماضي وجلاله . ثم أخيراً هناك دائرة الزمن الحاضر ، الذي يسعى للهروب منه ، والارتقاء في أحضان الزمن الآخر ، الذي عساه أن يجمع شتات النفس في لحظة من الأمان والإيمان .

ولقد استطاع الكاتب أن يمسك بهذه اللجم المتعددة في آن واحد ، عندما جعلها تلتف التفافاً شديداً ، وفي تناسق تام ، حول البنية الأساسية للرواية ، التي تتمثل في محورين مقفلين على نفسها ، محور الحاضر ومحور الغائب . وبين الحاضر والغائب تتحرك الذات جثة وذهايا ، بحثاً عن المفقود في الموجود . وليس الحاضر والغائب مطلقين ، بل هما متجسدان في مكانين أساسيين : الصحراء ، حيث ينقب عن الآثار ، والغورية ، حيث تقطن المحبوبة التي تشاركه المعرفة والحب ، وإن لم تشأ أن تشاركه مزاجه القائم . وإذا كانت الصحراء ، وإلى جانبها الفندق الذي يقيم فيه راوي القصة ، هي المكان الذي يتوحد فيه الإنسان مع الكون ومع ذكرى الماضي الجليل ، فإن الغورية تمثل الجبال القديم الذي انتهك الحاضر حرمة . ولهذا سرعان ما نفقز الذكرى الأثيرة لكل تشكيلات الماضي الأسطورية من بين اختناقات الحاضر .

« هبلا هوب الأبدية على حبال شراع المراكب الرشيق البطون ، التي تقلع في بحر النيل العريض ، وعلى أسلاك التليفون الثقيلة المرتخية على سهوب الرمال . أوزير وحضور ، سيدي الأربعين وست دميانة ، مارجرجس والسيدة زينب ، أنلمس أجسادهم الباقية التي لا فناء لها ، وأنلمس عليها ، أنطلب النعمة والبركة . تسقط على كتنى قطرات الشمع السخن . ونفثات العرق الذكي ، متفصدة من جباههم . ينحدر الدم والمسلك من عيونهم المفتوحة للأبد ، التي تقبل أوجاعنا ، وبصمتها نفسه نحرصنا على أن نعرفها . ترتيل الشيخ رفعت رخيماً ، موجعا ، عذبا ، في رمضان طفولتي ، شيق في قلبي . وأذان الجامع الذي كان يطل على بيت عمي في شبرا ، يصاعد في

الفجر ، أسمعه في حلم مستمر ، يجيش له صدرى . حلاوة المولد تنقطر في فمي ، ومواكب الصوفية والذاكرين وخارقي الأقواء بالسيوف وراشقى السكاكين في الجنوب يترنحون وراء الخليفة الأبيض العباءة في مولد سيدي كرم ... كلها ضفائر أخرى عضوية في نسج نفسي » (١٦)

على أن هذه الذكرى العزيزة سرعان ما يطاردها الحاضر الذي يصير على أن يجهز على كل شيء ويخنق كل مجال يمكن أن تتنفس منه الذات : « كانوا يضرعون في الغورية منذ زمن : الآن ، تدور بهم الأزقة والشوارع الغاصة بالذكاكين الصغيرة والسيارات الزاحفة بين الحيطان والأبواب وعربات الكارو المتزوعة عن حميرها أو بقاها . مركونة على جدران السيليل المزركش بأحجاره المتساقطة الناعمة النقش . حطوطها الأبيقة المشجرة . ذهبها ناصل باهت كأنه حلوى قديمة نالها العطب . تحت لافتات البوتيكات الحديثة بخطوطها الجريئة تشتمل في تلوينات النيون الملون بالأحمر البائع والأصفر الفاقع » (١٧)

على أن صراعات الأمكنة والأزمنة لا تقف عند حد المحسوس . بل سرعان ما تحملها اللغة بامتلائها وشاعريتها إلى المطلق . وعندئذ يتجاوز المحدود والمطلق ، والزمني واللازمي . ومن هنا كان التجانس التام بين صراعات الأزمنة والأمكنة ، وصراعات الذات بين العشق المحترق الذي لا يكتمل ، والعشق الأزل الذي يكتمل وإن كان اكتماله لا يتم إلا في الزمن الآخر .

وقد بدأ هذا العشق مكتملاً عندما كان لا يزال في أحضان الحبال : « في عمق الظلمة ، جيئاً لم يكن صحو بعد ، رأى أنها واحد . غير منقسم ، يطفو على وجه القمر ، والماء له قوام لئذ وصلب معاً ، يقاوم انفجارها فيه ، ولا يرفضه ، ظهراً لبطن . لها رأس واحد ، وعينان يرى بهما . وهما على جلد الماء المعجون بالطمي الثقيل . العينان يقطتان ، والنور الوحيد في الكون هو نورهما الداخلي ، كيانها الباهر الساطع الجبال وقد تخلق من قاع هذا الطمي الغني الذي يملأ الآن داخله ... » (١٨)

ولأن محبته تخرج من أحشاء الكون ، فهي أزلية ، وعندئذ تبدو متوحدة مع إيزيس وحضور . والويل له إذا خرجت عن هذا الإطار الأسطوري ، وهبطت إلى العالم المحدود الذي يلج على الإنسان بضرورة أن يعرف .

« وهو يعرف أنها إن جاءت إليه بالمعرفة ، فقد عادت إليه بالموت الموت هو ما يعرفه في قلبه ، وهذه المعرفة بهجة لا وصف لها . صرخات الموت لأعداد لها ، صرخات فرح ليس فوقه فرح ، تنقطع فجأة ، وتتجدد . صرخات بلا اسم ، بلا انتهاء . ورأى أنه حسن هذا النوم ، هذا الطفو ، هذا الانغماس ، هذا الصحو ، هذا الفرح ، الليل الشمس ، الحب التوحد ، حسن وكامل في ذاته ، لا يحتاج لشيء . على أنه محكوم به عليهما ، والحكم غير متقوض ، تموت الشياطين من تحتها ، مائة منها كل يوم . في زمن لأحساب فيه للأيام » (١٩)

وتتم تجربة الحب ، وهو يخوضها بكل كيانه الذي ينشئ بالجبال المطلق والكوفي الثابت ، تماماً كما ينشئ بها في تاريخه السحيق .

« لا ، لست أحب وهما من صنع خيالي . ولا أنا أصغر إليك كما أصغر إلى مطلق ما ، أقيم نفسي من تصورات المثقفة ، ولا شيء في هذا السياق كله . بل أحبك ، أنت ، امرأة غنية بأنوثتها الحية . الحسية ، وكبيرة القلب ، وجريئة ، ومحبة . ونعرف كيف تفكر ، وجميلة ، ونعيش في هذا الواقع الأرضي الذي نعرفه كلانا ، بأصفاده وفروضه علينا ، وبإمكانات

وقفة . ومن ثم فنحن نعود مرة أخرى إلى قص الخدانة بوجه عام ، لنستكمل أهم معالمه ، فما زال في الحديث عن الشكل بقية

٧

كثيراً ما تصادف في قص الخدانة تشكلات ذات طابع أسطوري . وتأتي هذه التشكلات إما من خلال زحزحة الواقع إلى الترانسندنتالي ، أو من خلال التفاضل بالفكر في الأشياء وإبرازها في خصوصية لافته . وقد سبق أن أشرنا في رواية « الزمن الآخر » . كيف أن الكاتب كثيراً ما كان يحاول أن يخرج ، رامة ، عيوبته . في تشكيل أسطوري . وأنه كثيراً ما كان يستحضر إلى جانبها النموذج القديم لنسرة الأسطورة . مثل إيزيس وحتمور . ولأن ورود مثل هذه التشكلات ذات الطابع الأسطوري ليس بالقليل في قص الخدانة . كان الكلام عن أسطورة هذا القص .

ولا ينبغي علينا أن هناك ألقاها بترع إلى انتزاع مثل هذه التشكلات لأسطورية ، أو - بالأحرى - ذات الطابع الأسطوري وحصرها في إطار المفهوم « اليوناني » للنموذج القديم .

والنموذج القديم عند « يونج » له وجود في حد ذاته . قبل أن يتحول إلى رمز أو تشكيل ميثافيزيقي . فالشيء المحير في الأساطير التي استمد منها يونج مفهوم النموذج القديم . أنها لم تخرج العملية اللاشعورية في شكل أفكار ، بل أخرجتها على الدوام في شكل صور هي التي سماها يونج النماذج القديمة . وهذا ما جعله يؤكد أن النماذج القديمة ليست أفكاراً . بل أشكالاً ، كما أن لها وجوداً في حد ذاتها . قبل أن تتحول إلى رمز أو فكرة . وعندما تستحضر هذه النماذج القديمة في الإبداع الفني . الفردي أو الجماعي . فإنها تستحضر من ذكرى غامضة . تنفخ من ضباب الزمن . وتسلط على الوعي . وتدفع إلى الإبداع . في الوقت الذي تظل فيه محتفظة بتكوينها المستقل .

فعلى سبيل المثال تقع النخلة الشاحنة في بؤرة قصة « العالية » للظاهر عبدالله . وقد صدر أمر من الخد حسن إلى محمداني عبر شخص آخرى . ليصعد النخلة ويأتي بالتمر ليقدّمه إلى ضيفه . وبينما كان محمداني يتهاى لصعود النخلة . فوجيء بالمرأة الضريفة تحذره وتقول له :

« يا محمداني لا تطلع النخلة ! اليوم يوم الريح القديمة التي عرفها الجدود .. ستكون هذه المرة كالخيل لما تجمع : ستكون لها حوافر وأعراف من نار . سيهدم بيتين وتغرق بيتين ، وتأخذ رجلاً .. »

« قاطعها محمداني : يا امرأة ، لا يقدر على طلوع العالية غبري .. وابن الأكابر حسن لا يرسل رسوله لي كي أطلع العالية إلا إذا زاره ضيف على المقام . »

« جعرت العمياء : أقول . العالية هذه المرة لن تعرفك .. هذه المرة لن تعرفك العالية يا محمداني .. »

تفرص الأقرع تحت العالية الشاحنة القائمة ، بمص قالب السكر . ويتسم في وجه محمداني ببلاهة . بينما وقف محمداني ينظر إلى أسفل العالية المنتصبة كبنات الجن . تلك هي المرة الأولى التي يرى فيها العالية شديدة العلو . منساء الساق . شعر بتفضة عرق الخوف عند الرجال . الكامن تحت الصدغ . قال : « لن أخاف العالية . تلك المرأة هي التي زرعت في نفسي الخوف من العالية .. لن تخيفني امرأة . لقد خلقت المنجمة الخوف ليعرف القلب الرجفة . وها أنا أرى الريح أخف من يد العاشق . تعبت يجربد العالية في جنو .. ما رجعت العمياء بالغيب مرة إلا وصدقت . لكن يكذب المنجمون .. » وشد محمداني الحبل على جذعه . وشده على جذع العالية .

الحرية فيه أيضاً . أحبك بما فيك من ضعف وحاجة ، ويزيد ضعفك من حيي لك ، طبعاً ، وكما هو ضروري . وبما فيك من قوة وعزم وجسارة أيضاً . أما تلك القوة الكونية . أو شيء ما يشبهها . أو يفوقها ، فهو شيء ما عندك يستثير مقابله عندي : قوة حيي لك . ولست أعرف ما هو هذا الشيء . المطلق بتأدي المطلق إذن . وما يجاوز الإنسان يستدعي نظيره عاشق أنا . أعرف من أعشق ولا علم لي به . أفيض بالعشق إلى ما لا حدود هكذا أحسه . ماذا أفعل ؟ ليس هذا مجرد طاقة محبوسة تفجرت وفرغت . وليست هذه مرحلة ما منقضية . ولا احتياجاً عابراً ومتقلبا . هناك ثبات في هذا الحب يفوق كل مدى : جيشان دائم لقوى حميمة جداً . وعميقة إلى غير ما قرار . وباقية . مقوم من مقومات الوجود : رابطة لا تنفصم . لها اليوم من السطوة والضرارة والتحقيق الذي لا يوصف ما كان لها في أي وقت . وأكثر وأكثر .. » (٢٠)

ولأن كاتبنا ليس رومانتيكياً . بل إنه يعيش أسير الواقع بأعمق أعماق الحب المتأسوي . فإن الترانسندنتالي لا يلبث أن يهوى على رأس التجريبي . معننا نخطئها معاً بعد تجربة مثيرة وغنية بلغتها قبل كل شيء . وعندئذ يشتد عليه الألم فيصرخ :

« لماذا لا تكفي وتفيض ، هذه المادة الأولية الدسمة . خام الصخر . وخام الحب ؟ فليتني أعلم القبول الذي يأتي من سلام القلب . كاتضاع الرهبان الذي يأتي من معرفة النعمة . عندما تنزل النعمة . هذه التي بين راحتي . وملء حضني . ما أندر ما عرفتها ! ما أندر ما قبلتها ! » (٢١)

إن رواية « الزمن الآخر » لا تحكي حكاية . ولا تطرح مشكلة محددة . ولكنها تفتح على ضمير إنسان . أي إنسان . يعيش الحياة في أعماق أعماقها ، ولا تغيب عنه قط حوادثها الجسام . التي تفتت على يديه وتزقت حتى فقدت كيانها . وكان الإنسان الذي لا يغيب عنه قط وعيه بذاته . والذي يحرص على ألا تسقط هويته في بحر من الضياع . ولم يبق للإنسان سوى أن يسعى إلى التوحد مع حب أسطوري . وذكريات أسطورية . في زمن أسطوري . هو الزمن الآخر . أو البعد الآخر للزمن . ذلك بأنه بقدر ما كانت « رامة » تمثل النموذج الجسدي النابض الحي في كل جزء من أجزائه . وفي حركته وفكره . كانت يتجسد فيها كمال الآلهة الأسطورية . إيزيس أو حتمور . التي يكمن فيها سر حضارة عظيمة بأسرها .

ومن هنا تأتي دلالة الحركة الدائبة . رائحة وغادة ، بين المعالم الأثرية في قلب الصحراء والفندق الذي يقع بجوارها وحي الغورية . حيث المعالم الأثرية الإسلامية التي ترقب الحاضر . وحيث تقطن « رامة » التي يلوذ بها هرباً من الضياع .

ولأن الرواية تخلو من الأحداث التي تثير التوقعات . فهي تعتمد أولاً وأخيراً على اللغة : اللغة التي تفرص على تماسك الدال والمدلول من بداية الرواية إلى آخرها . واللغة القادرة على إحداث التقاطعات الرأسية عبر السرد الأفقي . فتكشف من خلال مقطوعات تقطع السرد أبعاد الماضي الآسر . والحاضر المضطرب . والمستقبل المعتم . ثم إنها أخيراً هي اللغة التي يتحكم فيها الفكر . فإن شاء جعلها واضحة . وإن شاء جعلها غامضة . وإن شاء جعلها مشرقة . وإن شاء جعلها معتمة . وإن شاء جعلها قبة الفصحى . أو جعلها بسيطة بساطة الكلام العادي .

وليس في وسعنا . بعد ذلك : أن نطيل الكلام . أكثر من ذلك . عن هذه الرواية التي ، بفرط فيها عقد اللغة قط في أية صفحة من صفحاتها التي تنبث على ثلاثين وخمسين صفحة . والتي ربما احتاجت كل صفحة فيها إلى



وثناء وثلاثة . وحدث نفسه : « لن نجعلنى الضريبة التى أعرفها وتعرفنى ... » إنها الريح الموحاة وقد فككت قيودها .. قادمة من حبسها البعيد .. يا ساقى .. يا ساقى .. كوفى كابين البشر .. هكذا صرخت المعبرة التى خيرت ريح الأزمنة ومالت ، ولمت جريدها المجدول تحسب ثمرها الطيب » (٢٢) .

« لن أواجه مواجهة الثور .. ولن أستسلم كبقرة .. مكر الثعالب يغلب القوى الباطش » . وصرخت : « ويا جذورى .. أنت يا جذورى .. كوفى فى الأرض أوتاداً .. كوفى فى الأرض أوتاداً .. وثبني للريح .. تثبني للريح ! » .

وبهذه النقطة الأخيرة تنهى قصة الغالية .

ومن الممكن لمن يهوى التحليل اليوغى . أن ينتزع هذا التشكيل من النص ويجمعه فى إطار مفهوم النموذج القديم . فالنخلة . وهى الشجرة القديمة الشائعة المعطاء . التى تضرب بجذورها فى أعماق الأرض . هى نموذج قديم للمعطاء ، للأُم الكبرى . كما أن العجوز العمياء التى أفرغت محمدانى من الصعود إلى النخلة . تمثل كذلك النمط النموذجي القديم للقوى الشريرة التى تحول دون انطلاق الشخصية من القيود . وبهذا يكون محمدانى قد وقع أسير قوتين : قوة تدفعه إلى الانطلاق من القيود ، وقوة تشده لتقيده فى القيد .

على أن مثل هذا التأويل لا يعزل هذا التشكيل عن دوافعه التى تنطلق من الواقع فحسب ، بل يعزله عن حركة اللغة التى توجهه توجيهها بخدع الهدف من بداية النص إلى آخره . ولهذا فإن مثل هذا المنهج . إن صلح فى بعض الأحيان فى تحليل بعض النماذج القصصية . فهو لا يصلح مع قصص الخدائات . ولنبداً مع بداية القصة ..

« كان الجدد حسن قد فرغ من تناول طعام الغداء هو وصيفه العالى المقام . وكان الغداء دسماً .. لحم ضأن وفتة المرق بالخبز والأرز ..

« شحط الجدد حسن يستحث جاد المولى الأعرج القاعد غير بعيد منها أمام كوم من الرماد مدفوس فيه كنتكان من النحاس الأحمر . نفل جاد المولى الأعرج من دخان المضغ وزعق .

« يا ولد يا أقرع بالكع ! .. هات الصبينة والفناجين ! .. » .

وتستمر القصة فى جوها الواقعي .. ثم .

« أشار الأعرج لعصاه المعوجة . وقال بلهجة التهديد : ما هذه يا ولد

يا أقرع ؟ انكش الأقرع فى بلاهة وتهته : تلك عصا . تلك عصاك ..

« وما هذه ؟ وأشار الأقرع إلى علبة السكر . تسم الأقرع فى بلاهة وتهته : حُق .. حُق السكر .. » .

« وقال الأعرج فى لهجة الأمر : اسمع يا ولد يا أقرع ! .. اذهب

كالريح .. وقل ل محمدانى المجدوم يحضروا ليطلع النخلة العالية .. سأنتقل على الأرض ثقلة .. لو جفت نفلتى قبل أن تكون هنا أمامى أنت و محمدانى المجدوم . سأجعل المعوجة تريك نجوم الظهر .. اسحب من يده يا ولد يا أقرع ! ..

« وقال الأقرع مكلماً نفسه : شمس الصيف كبيرة . والقرب الخامى فوق الأرض يلسع القدم الخافية .. والسماء بعيدة .. سأسحب المجدوم من يده .. أنا رسول الأعرج .. أنا رسول الجدد حسن .. والأعرج والمجدوم وأنا وكلنا خدم الجدد حسن . السكر فى الفم يعزى بلعاب حلو : والعصا على الظهر موجهة » (٢٣) .

وهكذا يتدرج التسلط من أعلى إلى أسفل . وسعد محمدانى بأنه سيصعد

إلى أعلى العالية ليعيش لحظة التحرر من الواقع ، ولكنه يصطدم بقوة قهرية تلزمه أن يبقى فى مكانه : على الأرض . والقوة القهرية فى هذه المرة مصدرها المعتقدات المتسلطة . ولكن محمدانى يريد أن يصعد ، فيتحرك إلى أعلى ، وتحرك معه اللغة من الواقع إلى الترانسندنتالى . وعندئذ تتحرر اللغة لتقول كلاماً فوق الكلام العادى : كلاماً تتوارى وراءه الحقيقة بقدر ما يشع منه بصيص الأمل فى كسر القيد . والكلام عندئذ يصدر عن النخلة العالية كما يصدر عن الإنسان .

وهنا تكمن أسطورة هذا القصة ، فهى لا تتمثل فى الصور « اليوغية » ، بل فى اللغة ، عندما تتحول إلى علامات مكثفة الدلالة ، وعندما تطرح أكثر من احتمال للمعنى الغائب (٢٤) .

وربما كانت قصة بهاء طاهر « أنا الملك جنت » بمثابة أسطورة القصة فى قته . وهى قصة يتحدد فيها الواقع تحديداً مفصلاً فى نصفها الأول . بمقدار ما يتكشف فيها الأسطوري فى نصفها الثانى . ويتحدد الواقع فى البداية بتاريخيته :

« فى خريف ١٩٣٢ ، تجهز فريد بك للسفر . اعترض والده فضيلة الشيخ عبد الله ، القاضى بالمعاش . ساءه أن يغلق فريد عبادته الناجحة فى باب اللوق ويسافر للمجهول . ولكن لما رأى إصرار فريد على الرحيل باركه وأعطاه مصحفاً صغيراً بلازمه . أصر الشيخ عبد الله أيضاً أن يصحب فريد فى الرحلة راضى ، خادم فضيلته الخاص . وليلة السفر أمضاها فى الصلاة معاً ، وتلا دعاء مطوياً ، وهو يضع يده على رأس فريد ، ثم مال وهمس فى أذن ولده : سلم أملك تعد السكينة إلى قلبك » (٢٥) .

وفريد بك يزعم أن يقوم بمغامرة كشف أثرى ، يتوهم أنه يقع فى جنوب واحة سيوة . وكما يعيش فريد مع وهم الكشف ، يعيش مع وهم الحب ، وكلا الوهمين لا يفصل عن الآخر ، فالحب أصبح وهماً بعد أن تحقق فى الماضى ، والكشف الأثرى وهم لم يتحقق بعد . وتعود التجربتان فتتغلغلان فى تخصص الدكتور فريد ، وهو طب العيون ، على الرغم من بعدهما فى الظاهر عن هذا التخصص الطبي . فالتجربة الأولى ، تجربة الحب ، أساسها البصر ، ولكنها بعد أن انتهت لم تعد تعتمد على الإبصار . أما التجربة الثانية فلن تتحقق إلا إذا كانت واقعة ملموساً من خلال البصر . وإذن فحاسة البصر يمكن أن تكون مصدر تجارب هى مزيج من الوهم والحقيقة .

وبهذه الفلسفة بدأ الدكتور فريد يتحرك نحو مغامرته المجهولة ، حاملاً معه حبا ضائعاً . وترتبط المغامرة بالجمال الواقعي ، فالرحلة تبدأ على ظهر الجبال من إمبابة ، متجهة إلى الصحراء ، ومع الطبيب رائد الصحراء شدون وخادمه راضى . ويمر فريد بنقاط العبور التى يقف عند كل منها حاكم إنجليزى ، يرحب به ، ويقدم إليه النصيحة بأن يعود أدراجه ، إذ ليس ثمة واحة جديدة لم تكتشف بعد فى جنوب سيوة .

ولكن فريد لم يكثر للنصائح : فثمة دافع يشده لا إلى اكتشاف المجهول فحسب ، بل إلى مواجهته . فلما طالت الرحلة فى قلب الصحراء دون أن تظهر أية بادرة للاكتشاف ، بدأ رفيقه بتمردان عليه ، فقال فريد : « خيرئكما أن ترجعا قلم تفعلا . إن كنتما أيضاً تتبعان نداء فلا تشكوا ! » (٢٦) .

واستمرت الرحلة ، وبدأت تواجه الجبال الأسطورية : « فى اليوم الثانى لاح لهم فوق أحد التلال ، أو توهوا ، ذلك الشخص النحيل الذى يلبس ثوباً أصفر مهلهلاً ، ويمسك فى يده عصا . كان شدون هو الذى رآه . صرخ بأعلى صوته .. يا رجل ! يا ولد ! يا زول ! وعلى صوت ندائه التفت فريد

وراضى إلى حيث يلوح بيديه ، فلمحا خيالاً بجنفى (٢٧) .

ولابد أن يتوقف القارىء الذى أصبح اليوم مدركاً أن صنعة القصر تقع في قلب اللغة ، عند اسم الإشارة ، ذلك . فالإشارة تعنى التجريد ، ولكن الرجل مجهول ، بل ربما توهموا أنهم رأوه ، كما يقول النص . فهل يؤكد استخدام اسم الإشارة تواصل العلاقة بين الوهم والحقيقة ؟

ولما كان ظهور شبح هذا الرجل منبثاً بقرب الواحة ، فقد استمر السير حول المكان الذى أبصرت فيه العيون الرجل الشبح . ولكنهم بدلاً من أن يجدوا واحة ، وجدوا معبداً أثرياً قديماً . انهر فريد وفرح باكتشافه ، أما شدوان وراضى فقد خاب أملهما . وفررا أن يسرقا بعض القطع الأثرية ويهربا بها ، تاركين فريد وحده ، بعد أن تركا جملة مقيداً . ولم يرتع فريد ، بل قال لنفسه في هدوء : « إن يكن هذا هو النداء فما أنا قد لييت . إن تكن هى النهاية فلست أخافها ، وإن تكن بداية فسوف أنعلم » (٢٨) .

ثم كانت المواجهة بين فريد والمجهول ، بين المحدود الذى يقف على مقربة منه ، واللا محدود الذى يتمثل أمامه وجهاً لوجه : « توجه إلى الجدار وأخذ يتأمل الفرعون بوجهه المستطيل وشفثيه المكتنزين . وضع إصبعه على الكتابة المنقوشة تحت صورته ، وقال : أنا أعرف هذه الحروف . هاتان العينان المتجاورتان تنطقان الميم في « مارتين » ( اسم محبوبته التى فقدتها ) ، وهذه الريشة القائمة هى الهزمة أو الألف . ذلك ما علمه إياه صديقه عالم الآثار الذى أهداه اللوحة الهيروغليفية المعلقة في عبادته « فريد يحب مارتين » . نعم نصف الدائرة العلوى هذا هو التاء في مارتين . وهذا الخط بقيمة الملتوية . تراجع فريد فجأة . تطلع إلى عيني الفرعون ويده الضاربة . قال إذن فهذا هو ما تريد ؟ أهذا هو ؟ ولكن لم يبق وقت ، لم يبق ماء » (٢٩) .

وهنا يجد القارىء نفسه فجأة في أحشاء اللغة - الأسطورة . ولا بد له من معاودة قراءة النص ، ولابد من البحث عن الشفرة التى تلك رموز العلامات اللغوية وتمسك بدلالاتها . ولكن لا داعى للعجلة ، فما زال للنص بقية .

« في العصر خرج فريد من المعبد . كلت عينه . وكان متعباً ، يائساً . قال : استغرق ذلك الأمر من الفرنسى سنين طويلة على حجر رشيد . لا فائدة . كانت الشمس حارة والرمل ساخناً ، ولكنه دار حول المعبد . نظر حوله . لا شيء . يمكن أن يدلّه ، لا شيء غير الحلاء والشمس .. وهناك .. على البعد ذلك التل ، وهناك عند التل .. ولكن هل هذا صحيح ؟ هل هو بالفعل رجل ، ذلك الذى يقف هناك ؟ ذلك الملمم الوجه .. يا رجل ! يازول ! .. وظل الرجل واقفاً . جرى فريد نحوه . قال لنفسه : جاء ! تلك العلامة التى تتكرر وسط الكتابة ، تلك التى تشبه شخصاً دون رأس يحرك قدميه . لابد أن تكون هذه العلامة هى الفعل جاء . نعم .. لابد أن تكون جاء أو يحى . وجرى عائداً إلى المعبد ...

« أمسك دفتره . راجع ما توصل إليه بالأمس . رجع إلى الحائط الأيمن الذى بدأ به . في كل ساعات الصبح لم يستطع أن يقرأ غير : أنا الملك جئت ، ولما المرأة .. ثم استعلق عليه النص . تمدد على الأرض وتام . « في اليوم الرابع كان يرتعش حين صبحا من النوم . كانت شفثه خشنة . ولما حاول أن يمسحها بلسانه لم يستطع أن يخرجها من فمه . نهض بجذعه وانتكن إلى العمود .. مديده وأمسك قربة الماء فشرب كل مايقب بها . قال : نيكن ! .. وبيحاً بسند ظهره إلى العمود تطلع بعينه التبعيتين إلى الملك الذى جاء .. تطلع إلى النقوش .. إلى الريشة المنتصبة . إلى العين المفتوحة .. إلى الصقر والعينان .. إلى الألهة والعينان . استرجع كل السطور التى استطاع أن

يقرأها وسط العبارات الكثيرة التى لم يفهمها . أسقط الجمل الناقصة والكلمات المتفرقة التى تجمعت لديه . حاول أن يصنع نصاً مستقيماً . بدأ بالسطر الأول في النهر الأول : أنا الملك جئت ... ولما المرأة ذهبت .. ولما تفرق الذين اجتمعوا حولي ، ولما وجدت نفسي وحيداً ، اكتملت في تمامي .. ولما كنت أنت إلهي وأنا صفيك .. أنت النور وأنا صدى النور .. أنملى في ذاتي فأراك ، وأنملى فيك فأراني ، فإني بعيداً عن الآحاد جئت لتكون واحداً أنا وأنت . الآن ولم يبق وقت وبقى الأبد .. الآن أناجيك فتعرفني . أدون سرى بعيداً عن الأعين لعينك أنت فتعرفني ، أنطلع إلى قرصك اللامع الذى يرقب من السماء كل شيء ، وأنقش على الصخر سرى : إني حزين .

« كانت عين فريد كثيلة . كان جوفه مريضاً . لكنه مشى بعينه على الطلاسم التى لم يفهمها ، وتوقف عند السطر الأخير في النهر الأخير وقرأ : ولما وجدت كل فرحة تلذ نهايتها ، وجدت في فرحتك أنت المنتهى . وجد فريد صعوبة في أن يمشى حتى الحائط الآخر . كان يستند إلى الأعمدة . ولما وصل إلى هناك ، ولما استطاع أن يقرأ السطر الأول : أنا الملك القوى جئت ، صرخ فريد بكل القوة التى بقيت في داخله : أيها الكذاب ! وتردد داخل المعبد الصدى : الكذذذذ ١ ١ ١ ب ب ب .

« خارج المعبد جرى . كان يكرر « أيها الكذاب » . كان يخلع حذاءه العالى الرقبة . كان يقول : ينهى ذلك كله في خمس دقائق ، أقل من خمس دقائق .. داس بقدمه على ثقب بحجم الإصبع . راح يشب فوق تلك الثقوب وهو يكرر : تعال ! تعال ! .. ولما ارتعش جسمه كله ، ولما سقط أخيراً على الأرض ، لم يعرف إن كان الثعبان هو الذى لدغه أم لا .

« كانت مارتين تمسح بيدها على جبينه . قالت : أعطنى يدك ! قالت : شرب معاً من هذا النبع . كانت يد تسند كتفه ، وقرب فمه كان إثناء فيه لين . رفع رأسه فرأى عيني سوداوين تطلان عليه من وجه ملمم . أشارت العينان إلى إثناء الفخار وقال صوت خافت : اشرب ! ستكون بخير .. ولما مال برأسه رأى ساقين سمراوين مرفقتين إلى جانبه ، ورأى قدمين متشفقتين تعلق بهما ذرات من الرمل . ولما رفع رأسه إلى الوجه الملمم سأله : من أنت ؟ ! » (٣٠) .

وهكذا نرى إلى أى حد يمكن أن يقف التجريبي جنباً إلى جنب مع الترانسندنتالى الذى يتحقق على الدوام في تشكيل أسطوري . وقد أراد الكاتب أن يزيدنا يقيناً بواقعية التجريبي عندما وضعه في صيغة تاريخية « دة بالسنين . حتى إذا ما أدخلنا تدريجاً في المجال الأسطوري ، ودفعنا إلى أن نستغرق فيه ، وقفنا لتسائل ما إذا كان ذلك الجزء التجريبي قد حدث حقاً ، إذ إن الإحساس بتملكنا بأن كلا من التجريبي والأسطوري يلقى أحدهما الآخر . ومع ذلك فلا مفر لنا من أن ندخل بينها في وحدة من التفسير .

وربما تمثل مفتاح النص الأسطوري في كلمة واحدة يمكن أن يمر عليها القارىء مروراً عابراً ، وعندئذ يتعذر عليه حل إشكالية انسجام الذات في الكلام الصوفي المتدفق ، الذى كان بمثابة ترجمة متكاملة للنص الهيروغليفي من ناحية . ونقصها هذا الكلام في لحظة تالية لذلك مباشرة . عندما ألغى الشك اليقين . بل حطمه . بعد أن أدركت الذات أن ما توصلت إليه من حل للغز الهيروغليفي كان مجرد أكذوبة . وعندئذ صرخت صرخة دوت في أرجاء المعبد : « أيها الكذاب ! ... »

أما الكلمة الشفرة . فهي تلك التى أضيفت أو اكتشفت في قراءة ثانية للنص الهيروغليفي . بل في السطر الأول الذى كان قد بدأ منه . وهى كلمة



« القوى » . لقد كان الكلام : « أنا الملك جئت » ، أما الآن فقد أصبح « أنا الملك القوى جئت » .

لقد بدأ فرعون في القراءة الأولى قويا في اكتماله مع اللا محدود ، وليس قويا بذاته . وعندئذ سعد فريد أن وجد نفسه في شخصية الملك وفي كلامه . ثم ما لبثت الصورة أن اهتزت في القراءة الثانية عندما نبه فرعون الملك ، أو نبيه النص ، إلى أن الإنسان يصير على أن يكون قويا بذاته ، وبذاته وحدها . ولهذا فقد انقطع النص في هذه المرة عند « أنا الملك القوى جئت » . وعندئذ توارث الحقيقة الأولى لشهد أكذوبة الإنسان الذي تناسى الكمال واستمسك بالقوة .

لقد عاش فريد لحظات التوتر من بداية القصة إلى نهايتها على مستوى الواقع التجريبي واللا واقع الخيالي . ونفقدنا اللغة . في كل كلمة فيها . إلى الإحساس الشديد بهذا التوتر . ولقد بدأ تجربته من المعلوم بحثا عن المجهول ، ومن الحاضر بحثا عن الغائب . ولا بد أن يكون هذا المجهول وذلك الغائب موجودين في عالم يفيض عن العالم المحدود ، ولذا فقد بدأ بفك رموز الكتابة من العالم كان ما يزال مشدودا إلى المحدود . ولهذا فقد بدأ بفك رموز الكتابة من خلال تجربته في هذا المحدود ، هاتان العيان المتجاورتان تنطقان الميم في مارتين . وهذه الريشة القائمة هي الحمزة أو الألف . وعندئذ أوشك على أن يترجم النص إلى « فريد يحب مارتين » . ولكنه ما إن تطلع إلى عيني الفرعون وبده الضارعة حتى وجد أن الصورة ترغمه على أن يجاوز تلك الحقيقة الجزئية إلى الحقيقة الكلية ، فما كان منه إلا أن تسام في استسلام الخنجر : « إذن فهذا ما تريد ؟ أهذا هو ؟ ولكن لم يبق وقت ، لم يبق ماء ... » . فلما وصل بعد ذلك إلى الحقيقة ، وأوشك أن يمسك بها ، انسحبت منه وولت هاربة .

ثم يكتمل موقف الذات المتأرجح بين الوهم والحقيقة . والنكث واليقين ، بظهور شخصية الرجل المهلهل الثياب . الضارب في الأرض . ذلك الرجل الذي رآه خيالا أكثر من مرة ، ثم مثل أمامه في اللحظات الأخيرة ليسأله فريد « من أنت ؟ » : وكأنما كان بوجه السؤال لذاته الفقيرة الحائرة الضاربة في الأرض بحثا وراء الحقيقة .

إن النص ثرى بلغته ، ولهذا فهو يتسع لأكثر من قراءة . وما نود أن نؤكد أنه هو أن المجال الأسطوري في قصص الحداثة يخلقه الكاتب متعمدا ليستوعب فائض التجربة في الواقع المحدود الذي أصبح من الضيق بحيث لم يعد يتسع لتجربة الذات العريضة الممتدة . ومع ذلك ، أو بسبب ذلك ، فإن المجال الأسطوري لا يمكن أن يكون مستقلا بذاته ، بل لا بد أن يعكس الواقع بقدر ما ينمكس على الواقع ، وبظل بعد ذلك مشكلا لحيز جالي يلتقي عنده الداخل والخارج ، وتؤسربداخله لغة تعتمد إخفاء المعنى بقدر ما تسعى إلى كشفه ، وهو قلة المفارقة في هذا القص .

وبعد فإن القارئ عليه أن يعي من البداية أن اللغة في حد ذاتها في قص الحداثة هي المعنية بالأمر . حقا إن وراء النص معنى كبيرا ، كما أن وراءه واقعا عريضا وشاملا ، ولكن هذا المعنى وذلك الواقع لا يقدمان إلى القارئ في شكل حكاية ، بل في تشكيلات ذهنية لغوية معقدة ، وكثيرا ما تكون بالغة التعقيد . ولا يعد هذا مظهرأ سلبيا لهذا القص ، بل هو بالأحرى مصدر ثراء للنص الذي يحرص على تثبيت نسبية العلاقة بين الذات والموضوع ، وهي التي تنعكس في نسبية العلاقة بين القارئ والنص ، وهذا ما يقدم الكثير من الاحتمالات ، والكثير من القراءات للنص .

وأيا كانت الاحتمالات والقراءات فإنها عندما تصدر عن قارئ شديد

الانتباه لحركة اللغة ، وما تحدثه من تقاطعات ومفارقات ، وعندما تصدر عن قارئ قادر على تجميع العلامات بدلالاتها في وحدة واحدة من المعنى - عندئذ يدرك أن النص ، على الرغم مما فيه من غموض ومن وسائل الحيل اللغوية الأخرى ، أصبح يكشف أكثر من أي وقت مضى . عن حقائق حياتنا ومتناقضاتها ، سواء تلك التي تظهر على السطح . أو تلك التي تستخفى تحته .

- ٨ -

على أننا لا نود أن نختم هذا المقال قبل أن نتحدث عن الفن الأول الذي يقوم عليه قصص الحداثة . ونعني بذلك فن المفارقة . وقد سبق لنا أن أشرنا إلى هذا الفن في أثناء حديثنا عن شكل القص وبنيتها وخصائصه . على أننا نعود فنحصر هذا الفن بمزيد من الإيضاح .

كيف نعرف أولاً فن المفارقة ؟ قبل أن نجيب عن هذا السؤال . نقول إن المفارقة ليست فنا مستحدثا . بل هي فن لغوي قديم . شأنه شأن أي فن لغوي آخر يقوم . في مجمله . على أساس التعبير غير المباشر .

والمفارقة في حد ذاتها تعبير يهدف إلى إثبات الشيء وضده . ولما كان الكاتب الروائي قد أصبح معنيا بتعقد الحياة وتشتتها ، ذلك التشتت الذي أصبح من المحال أن يجتمع في وحدة واحدة من المعنى ، ولما كان العمل القصصي ، على أي حال ، لا يتم إلا في إطار الوحدة ، لم يبق أمام القصاص سوى أن يبحث عن الوسيلة القادرة على إبراز جوانب الحياة المشتتة والمتعارضة والمتناقضة من ناحية ، ثم جمع هذا الشتات في وحدة شكلية من ناحية أخرى . وهذه الوسيلة الفنية هي المفارقة . ولهذا فإن قصص الحداثة في قلة تحققة من خلال فن المفارقة ، كما يرى أحد النقاد ، أشبه بفن الأرابيسك ، الذي يجمع بين خليط منظم تنظيماً فنياً ، وفي أشكال سيمترية جذابة (٣١) .

وعندما تكون المفارقة قادرة على استيعاب شتات التجربة منذ بداية العمل القصصي حتى نهايته ، فإنها تجاوز الصياغة اللغوية إلى الأبنية الفكرية ، التي يمكن أن تسمى في هذه الحالة أبنية مفارقة ، لأنها ، من ناحية ، تعكس إدراك الذات الواعية باستحالة تحقيق الشكل المنظم من حياتنا المعاصرة ، ولأنها ، من ناحية أخرى ، تجمع بين وجهتي النظر المتعارضتين ، الواحدة إلى جوار الأخرى ، ولأنها ، من ناحية ثالثة ، تقطع استمرارية القص بين الحين والآخر ، بما يتم للذات من كشف مفاجيء لا يصمد أمامه الواقع ، وذلك في حركتها الدائرية بين الأزمنة المختلفة ، والأمكنة المختلفة ، على المستوى المحدود وغير المحدود معاً . لا عجب بعد ذلك أن نجد فن المفارقة موضع اهتمام كبير من الكتاب على اختلاف تخصصاتهم ، فقد بحثت المفارقة من جانب مسئولية الكاتب الأخلاقية ، ثم بوصفها صيغة لغوية ، ثم من الزاوية الأسلوبية لصناعة القص .

ولقد عرض لها الفيلسوف « كانت » من خلال بحثه في المجال المعرفي المرتبط بالمحدود ، وذلك في مقابل غير المعرفي في المجال غير المحدود . فالمعرفة عند كانت ، مشروطة بالحسية والسببية ، ذلك بأن الشيء القابل للمعرفة لا بد أن يكون مرتبطاً بزمان ومكان محددين . أما المجال الذي تنطلق فيه الذات بعيداً عن الزمان والمكان ، أي في اللا محدود ، فهو وإن كان مجالاً قابلاً للتفكير ، ليس بعالم معرفي ، إذ إنه لا يمثل أكثر من المحتوى الميتافيزيقي للوعي الذاتي . وتمثل المفارقة في أن الذات التي تقع أسيرة المحدود ولا تجد نفسها فيه فتنتقل إلى اللا محدود ، ذات مضحكة ، لأنها وهي ترفض العالم

ولهذا كانت المفارقة فنا يتفق مع طبيعة القص ، في حين تظل النكتة فنا مستقلا بذاته (٣٣) .

ونخلص من ذلك إلى أن المفارقة فن من فنون الضحك ، ولكنه ليس ضحكا عاليا يتولد في لحظة وينتهي في لحظة ، بل هو ضحك هادئ يساعد على إطالة التأمل في الحياة ، ذلك التأمل الذي يتحقق في القص في مستويات مختلفة ، فالذات القاصة تتحرك إلى الوراء لتحكم على الماضي ، ثم تتحرك إلى الحاضر ، وعندما لا تجد أرضاً تستقر عليها ترحل بعملية التأمل من التجريبي إلى الترانسندنتالي . ثم تصحو الذات لتتأمل نفسها ، فإذا بها هي نفسها موضوع المفارقة .

على أننا نود أن نساءل في النهاية : هل لابد للمفارقة من علامة ترشد القارئ إلى أنه يتعامل مع أسلوب يقوم على المفارقات ؟

مما لاشك فيه أن النص لابد أن يجد القارئ علامات تجعله يحدد نوعية النص الذي يتعامل معه . والقص الذي يقوم على المفارقة تشع فيه علامات المفارقة في كل اتجاه . وهي تشير على الدوام إلى انحراف ما ، إما على مستوى منطق الفكر ، أو على المستوى اللغوي . وهذا الانحراف هو الذي يحدث المفاجأة لدى القارئ ، ويجعله يدرك أنه يتعامل مع لغة خاصة ، تظهر في أصغر الوحدات القصصية وهي الجملة ، وتتصاعد إلى الفقرة ، حتى تصل إلى الموقف الكلي الذي ينتهي مع نهاية النص .

إن عبارة « السكر في القم يجرى بلعاب حلو ، والعصا على الظهر موجهة » ، تحتوي على مفارقة الجمع بين الضدين ؛ بين الاستمتاع المؤقت بأصغر الأشياء ، والإحساس المستمر بالخوف والتهديد . وقد يرد مثل هذه العبارة في أي نص قصصي دون أن تلفت النظر لخصوصيتها وأهميتها ، ولكنها عندما ترد في فقرة تحتشد فيها مفارقات أخرى .. عندئذ يبدو للجزء أهمية الكل .

« قال الأقرب لنفسه : شمس الصيف كبيرة ، والتراب الحامي فوق الأرض يلسع القدم الحافية .. والسما بعيدة .. سأسحب المجدوم من يده .. أنا رسول الأعرج ؛ أنا رسول الجذ حسن ، والأعرج والمجدوم وأنا كلنا خدم الجذ حسن .. السكر في القم يجرى بلعاب حلو .. والعصا على الظهر موجهة » (٣٤) .

في هذا النص تقاطعات تعد بمثابة علامات تجعل القارئ يدرك أنه بإزاء نص مصنوع من المفارقات . فهناك الإدراك المفاجيء بأن السماء بعيدة ، في الوقت الذي نحس فيه الشخصية بسخونة الأرض الشديدة تحت القدمين الحافيتين . وهناك التأكيد لكون الناس الممسوخين يهرولون لخدمة الجذ حسن في خوف وسعادة معاً . ثم تأتي العبارة الأخيرة لتتصعد بالمفارقة إلى قمتها ، عندما تجعل الإنسان يستمتع ، وسط التهديد المستمر ، بإحساس مزيف من السعادة الحافظة .

وقد تأتي المفارقة من التعبير عن الفكرة الكبيرة بلغة الكلام اليومي ، بل الكلام السوقي .. « كانت قد قالت له فيما بعد : يا ويلي ويا سواد ليلي لو كان حبيبي يحب الألم » (٣٥) . فحب الألم موضوع كبير ، بل هو جزء من المحور الذي تدور حوله رواية « الزمن الآخر » ، ولكنه عندما يوضع في هذه الصياغة الأسلوبية ، تحدث المفارقة .

وقد تأتي المفارقة من استخدام كلمات لها دلالتها المتواضع عليها ، بخاصة الكلمات الدينية . لتكون خاتمة نوصف ساجر . فغلام صاحب القلعة في « حكايات الأمير » ، « صبح الوجه أمرد ، على خده شامة ؛ جيده المظوق يعقد من اللؤلؤ كأنه جيد يمامة ، بمعصمه سوار من نقي الفضة ، وعلى بدنه

التجريبي تلمسك بحريتها في أن تصنع عالمها في اللا محدود ، ثم لا تلبث أن تسقط من هذا العالم الخيالي المصنوع لتعلن إخفاقها في كلا العالمين .

على أن « كبركجارد » و« شليجل » ، وإن أقرّا بشائبة المحدود واللا محدود ، إلا أن العالم المحدود نفسه ، من وجهة نظرهما ، يتطلب الاستكمال والتبرير في العالم اللا محدود . وعندئذ تتمثل وظيفة المفارقة في أنها تؤكد محدودية الإنسان من ناحية ، وتطرح فائض هذه المحدودية في اللا محدود من ناحية أخرى . والمحدود واللا محدود يمثلان معاً الوحدة التي يتمسك بها الإنسان ويتأملها ويختبرها . لعله يصل إلى أكثر الأمور خفاء في عالمه . وتأتي المفارقة من أن الذات إذ تتمسك بحقيقتها في الحرية ، تعترف بعدم قدرتها على تحقيق هذه الحرية . ولكن هذا لا ينفي أن اللا محدود لابد أن يكون امتداداً للمحدود ، وأن المحدود لا يجد كماله إلا في اللا محدود (٣٦) .

وليس في وسعنا أن نفحص أكثر من ذلك في الآراء الفلسفية التي تمس المفارقة من قريب أو بعيد ؛ فمهمتنا أن نبحث عن المفارقة في القص ؛ لا أن نبحث عنها مستقلة في حد ذاتها .

وقد حاول بعض الباحثين الألمان أن يفحص المفارقة بوصفها صيغة لغوية أولاً ، ثم من حيث الأداء القصصي لهذه الصيغة اللغوية ثانياً . وقد عنّ له في البداية أن يعقد مقارنة بين المفارقة والنكتة من حيث البناء الشكلي لكل منهما . وربما دفعه إلى هذا : المقارنة أن المفارقة تقترب من النكتة في أنها تدفع القارئ إلى أن يتسم في النهاية ابتسامة هادئة ، وإن تكن مريرة .

لقد رأى الباحث أن النكتة لكي تؤدي وظيفتها أداء كاملاً ، أي لكي تستقبل على نحو كامل ، لابد لها - كما قال فرويد - من ثلاثة أشخاص . أما الشخص الأول فهو قائل النكتة ؛ وأما الثاني فهو الشخص المعنى بالمعجم عليه في النكتة ؛ وأما الشخص الثالث فهو المستمع الذي يعلن عن تحقيق وظيفة النكتة عندما يتفجر في الضحك ، بقدر ما يؤكد ذلك المعجم على الشخص الثاني .

والمفارقة ، من وجهة نظر الباحث ، تحتاج إلى الشخصين الثلاثة كذلك ؛ ففي مجال القص ، هناك الراوي ، هناك القاص المبتدع للمفارقة ؛ وهناك القارئ الذي يمثل الشخص الثالث المستقبل للمفارقة ( ويسمى القاص - كما يقول الباحث - إلى جعل هذا القارئ متضامناً معه من خلال رشوته بالضحك ) ؛ أما الشخص الثاني ، فهو لا يمثل الشخص المهاجم ، كما هو الحال في النكتة ، بل بالأحرى يمثل الشخص أو الموضوع المعرض للخطر . ولهذا فإن هذا الشخص الثاني يمثل الجماعة بأسرها ؛ وهو يمثل كذلك الراوي الذي يصدر عنه أولاً الإحساس بالخطر .

ومن هنا يبدو أنه بقدر ما تقترب المفارقة من النكتة ، تبتعد عنها . فعلى حين نجد أن الشخص الثاني في النكتة هو الشخص المهاجم عن طريق إبراز وجوه النقص فيه ، نجد الشخص الثاني في المفارقة ليس موضوعاً للهجوم ، بل هو بالأحرى موضوع للرثاء والضحك معاً . هذا شيء ؛ والشئ الآخر أن النكتة تتميز بحيزها الزمني القصير ، وأنها تصل في هذا الحيز إلى لحظة المفاجأة عندما يصل المستقبل لها إلى إدراك المعنى الآخر ؛ وعندئذ ، ومن خلال عنصر المفاجأة ، يحدث الضحك . أما في المفارقة فإن إدراك المعنى الآخر يتم في هدوء ، مصاحباً للقراءة المتصلة للنص القصصي . ذلك بأن المفارقة تتأكد بين الحين والآخر بمفارقات أخرى ، حتى يصل النص من المفارقات الجزئية إلى المفارقة الكلية .



فبص من حرير أبيض ، والقرط الذهبي يتدل من أذنه اليسرى ، والكتاب يمينه» (٣٦) .

وقد تأتى المفارقة من الصعود والهبوط المفاجئين للذات القاصة ، على نحو ما أوردنا سالفاً من أمثلة .

وكثيراً ما تأتى المفارقة من أن الكلام يلفى بعضه بعضاً :

« وقال : عندما أتحدث عنها الآن ، تبدو الأمور قاطعة الضوء ، واضحة الأحجام والحدود . ليس في ذلك شيء من الحقيقة ، في مجرى الأيام ، والليالي المختلطة الأمواج ، حيث ليس هناك إلا شبه ضوء ، وأجزاء مضطربة القوام ومقطوعة الشكل . الضوء لا يأتي إلا في الحلم» (٣٧) .

وربما كان من الصعب أن نحصر كل أشكال المفارقة في هذا المجال . لا لأن الحيز يضيق بهذا الحصر فحسب ، بل لأن المفارقة كذلك فن نخضع للمقدرة على التحكم في اللغة ، بحيث تظل ، على الدوام ، ملتفة حول

المشكلة . وهي مقدرة لا بد أن يتوافرها قدر من الذكاء والحس بشفافية الكلام ، بقدر ما يتوافرها من حس هادئ ساخر ، يتعامل مع مشكلات الحياة برفق ، ويدون صخب أو انفعال ، وعندئذ تؤدي المفارقة دورها كاملاً .

على أن المفارقة بعد ذلك ، سلاح ذو حدين ؛ فبقدر ما تكون عامل إثراء للنص القصصى ، يمكن أن تكون سلاحاً ضده ، إذا ما تحولت إلى مجرد لغو من الكلام . وعندئذ تكون المفارقة أشبه بالوميض الخاطف الذي لا يلبث أن يتلاشى . ويحدث هذا عادة عندما لا يجد الكاتب ما يقوله . صادراً عن حس صادق ورؤيا عميقة وشاملة (٣٨) .

وإذا كنا نعي أنفسنا من تقديم نموذج لهذا النوع من المفارقة في القص . فإننا على يقين من أن القارئ الفاحص لا يفوته قط أن يميز بين الأصالة والضحالة .

## الهوامش

- (١) I. M. Bernstein : The Philosophy of the Novel; The Harvester Press; 1984, p. 90.
- (٢) Doreen Mairre : Literature and Possible Worlds. Middlesex, London 1983; p. 16- 22 .
- (٣) إدوار الخراط : الزمن الآخر - دار شهدي للنشر والتوزيع ، القاهرة ١٩٨٥ . ص : ١٧٦ .
- (٤) نفسه ص : ١٩٣ .
- (٥) Elliot Jacques : The Form. of Time- Crane Russak, New York- London 1982, p. 63.
- (٦) بهاء طاهر : أنا الملك جثث . مختارات فصول (١٩) ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٥ ، ص : ٢٨ ، ٢٩ .
- (٧) يحيى الطاهر عبدالله : الدف والصندوق . مطبوعات خطوة ، القاهرة ١٩٨١ ص : ٦٢ .
- (٨) نفسه ص : ١٠٠ .
- (٩) The Philosophy of the Novel; pp. 60- 90
- (١٠) الزمن الآخر ص : ٤١ .
- (١١) سليمان فياض : القرن . لا أحد . الهيئة المصرية العامة للكتاب . القاهرة ١٩٨٦ . ص : ١٢ - ١٤ .
- (١٢) الزمن الآخر . ص : ١٥ .
- (١٣) The Philosophy of the Novel; p. 79-80
- (١٤) الزمن الآخر ص : ٢٤٤ .
- (١٥) نفسه ص : ١١٥ .
- (١٦) نفسه ص : ١٠٢ .
- (١٧) نفسه ص : ٣٢ .
- (١٨) نفسه ص : ١٠٣ .
- (١٩) نفسه ص : ١٠٣ .
- (٢٠) نفسه ص : ١٤٢ .
- (٢١) نفسه ص : ٢٥٨ .
- (٢٢) الدف والصندوق ص : ٨١ ، ٨٢ ، ٨٣ .
- (٢٣) نفسه ص : ٧٩ - ٨٠ .
- (٢٤) Eric Gould : Mythical Intentions in Modern Literature, Princeton Univ. Press; 1981; pp. 38-42.
- (٢٥) بهاء طاهر . أنا الملك جثث ص : ٣ .
- (٢٦) نفسه ص : ١٧ .
- (٢٧) نفسه ص : ١٩ .
- (٢٨) نفسه ص : ٢١ .
- (٢٩) نفسه ص : ٢٥ .
- (٣٠) نفسه ، ص : ٢٩ - ٣٠ .
- (٣١) The Philosophy of the Novel; p. 190.
- (٣٢) نفسه من ص : ٢٠٥ - ٢٠٩ .
- (٣٣) Wolf- Dieter Stempel : Ironie als Sprechhandlung Poetik u. Hermeneutik; VII; Fink 1976 S. 207-214.
- (٣٤) الطاهر عبدالله : الدف والصندوق - العالية ، ص : ٨٠ .
- (٣٥) الزمن الآخر ، ص : ٤٥ .
- (٣٦) حكايات الأمير ، ص : ٦٤ .
- (٣٧) الزمن الآخر ، ص : ٤٤ .
- (٣٨) Dieter Wellershoff : Sphärische u. Mechanische Ironie. Poetik u. Hermeneutik, VII, S. 423- 424.

# حول بعض قضايا نشأة الرواية

## أمينة رشيد

عُرِّفت الأجناس الأدبية وقتئذٍ في أزمنة الاستقرار والازدهار الكلاسي ، أي فيما سماه تاريخ الأدب باسم «العصور الذهبية» . أما في مراحل التحول ، حيث يتقلب سلم القيم وتتغير جماليات الإبداع ، فإن اليقين يستبدل به التساؤل ، ويسود «عصر الشك» النص الأدبي والتصور النقدي . والرواية من الأجناس الأدبية قريبة العهد في الظهور ، التي لم يتفق المنظرون والمؤرخون حتى الآن فيما يتصل بزمن نشأتها أو موقعها ، كما أن حريتها تستفز أولئك الذين يبحثون عن الحدود والتعريفات ، فالرواية ما زالت تبحث عن جمالياتها بين تنوع حركتها وتعدد أصواتها .

ولا أريد في حدود هذا المقال أن أركض وراء الذين يبحثون عن أصول الرواية في دون كيخوته «سيرفانتيس» ، أو في «القصة الشرقية» ، أو في تحول الأنواع القصصية السابقة عليها ، كما لن أتساءل عما إذا كانت الرواية العربية امتدادا لشكل المقامة أو نتاجا للتأثير الغربي ؛ فإزاء هذه المواضيع كم من الزيف والأطروحات الأيديولوجية التي أقوم حاليا ببحثها مع مجموعة من الدارسين والمتخصصين<sup>(1)</sup> . لن أهتم إذن بأصل الشكل الروائي ، إلا لتأكيد جدية بعض النتائج وجديتها ، أو لفضح المقولات التي لا أساس لها في الواقع الأدبي أو الفكري ، على الرغم من تلبستها لبعض مطالب الحياة الثقافية .

إن القضية التي سأحاول طرحها ، وإن كنت لن أتمكن من تقرير حلها النهائي ، هي قضية تأصيل الشكل ، دون الاهتمام بتعريف حدود الجنس الروائي الذي لا يكف عن التحول . سوف أتساءل عن شروط إمكان تطور الشكل الأدبي الجديد ونضجه ، دون الاقتصار على الشكل الروائي ، في مراحل التحول الاجتماعي والثقافي . لقد قال «جورج لوكاتش» إن الشكل الفني الكبير يعبر في جذنه عن مضمون متغير . نعم ؛ ولكن كيف يتم التجديد الحقيقي ، بمعنى تأصيل الشكل وإنضاجه واستقلاله . لقد قيل إن الرواية الفرنسية في القرن الثامن عشر قد تأثرت في نشأتها بالرواية الأسبانية وبالرواية الإنجليزية وبالقصة الشرقية . وقيل عن الرواية العربية أنها نتاج للقصة الغربية ، وبخاصة الفرنسية . فلماذا إذن استقلت الأولى منذ بداية عهدها واستمرت الثانية تابعة مدة طويلة من الزمن ، فاقدة ذاكرة أصولها القديمة في الأشكال القصصية العربية في التراث ؟

القصتين شكل الرحلة «البيكارسكية» لرجلين يبحثان عبر حوارهما وتنقلاتهما عن دلالات عصرهما ، وعن سمات جديدة للكتابة ، معبرين بطرق مختلفة عن «عصر الشك» ، وعن ظهور الشكل الجديد ، على الرغم من تفاوت الوعي بين العاملين والكتابين . وسأحاول في هذه الدراسة أن أوضح بعض القضايا الخاصة بنشأة الرواية وجمالياتها وحدودها ، وهذا من خلال ثلاث قضايا أساسية :

هذه هي الأسئلة التي سأحاول طرحها وفهمها من خلال بعض الآراء المعروفة ، وعبر دراسة عمليين هما : «جالك القدرى» ، للكاتب الفيلسوف الفرنسي «ديدرو» ، في القرن الثامن عشر في فرنسا ، «وحديث عيسى بن هشام» للمؤرخ «فهدان العملان» نتاج لأهم مراحل التحول في موطنيهما وزمانيهما ، بالإضافة إلى أن حديث عيسى نعد من أوائل القصص العربية الحديثة . ويجمع بين



« الحكاية » (La fable) . يقول « هويه » : « هذا الموطن إذن ( أى الشرق ) أجدر أن يسمى وطن الحكايات من اليونان الذين لم يفعلوا إلا نقلها واستنباتها في أرضهم »<sup>(٦)</sup> . وثائق تفصيلات الأصل العربي محاطة ومزينة بالأفكار « الأيديولوجية التي كانت تتناقل عن العرب والإسلام منذ العصور الوسطى : إن أعمال العرب مليئة بالمجازات المبالغ فيها ، وبالتشبيهات والتخييلات . وقد اشتملت كذلك على أصل الرواية ؛ فهذا الأصل ماثل في القرآن الكريم ، وعند لقمان ( أبو قصص الحيوان ) وفي حي بن يقظان ، الذي أخذت في قصته الحقائق الفلسفية شكل الرواية »<sup>(٧)</sup> .

١ - ج . وإذا ما وقفنا عند حقائق بدايات الرواية في نظر العرب المحدثين ، فعلى عكس ما ذهب إليه « هويه » عندما تكلم عن ثراء الخيال العربي وقدرته العرب على التخييل الذي أنتج أول القصص التي عرفتها الإنسانية ، يعتقد المستشرق الإنجليزي « جب » - فيما يذكر محمد حسين هيكل<sup>(٨)</sup> - أن سبب الفتور القصصي عند العرب هو نقص الخيال عندهم . وعلى الرغم من أن هيكل يدين التناقض الذي وقع فيه « جب » عندما اتهم العرب بكثرة الخيال فيما يخص الأمور العامة ، وعلى الرغم من أنه انتقد التبعية العربية للغرب في كتابة القصص ، فقد تبني هو نفسه المعيار « الغربي » في قياس الجمال القصصي<sup>(٩)</sup> .

وذكرنا هيكل أن « جب » هو الذي عين رواية « زينب » على أنها « الأولى من نوع القصص الحديث » ، على الرغم من أنه « تكلم في هذا الباب عن قصص شوقي ، وعن « عيسى بن هشام » للمويلحي ، وعن روايات جورجي زيدان<sup>(١٠)</sup> .

أما يحيى حقي في كتابه « فجر القصة المصرية » ، المنشور في ١٩٦٠ ، أى بعد أكثر من ربع قرن من « ثورة الأدب » الذي صدرت أول طبعة له في ١٩٣٣ . وعلى الرغم من تعبيره عن الآمال الكبيرة التي تلت ثورة ١٩١٩ في إيجاد أدب مصري عظيم كعظمة الثورة العارمة التي اجتاحت البلاد ، فإنه يكرس أهمية المعيار الغربي ، مسقطاً حتى بعض التحفظات التي أثارها هيكل حول التبعية وتعظيم الفن القصصي العربي في التراث . ويرى يحيى حقي - كما اعتقد « جب » - أن زينب هي أول رواية عربية حديثة ، ويضيف إلى هذا اعتقاده بأنها خرجت ناضجة : « من حسن الحظ أن القصة الأولى في أدبنا الحديث قد ولدت على هيئة ناضجة جميلة ، فأثبتت لنفسها - أولاً - حقها في الوجود والبقاء ، واستحقت - ثانياً - شرف مكانة الأم في أخذ المدد منها والانتساب إليها »<sup>(١١)</sup> . وكان المويلحي ، وفقاً لرأى يحيى حقي ، قد استجاب لنداء عصره عندما كتب حديث عيسى بن هشام فيما ضمنه هذا العمل الناقد لمجتمع زمنه ، ولكنه أخفق - وفقاً لرأى يحيى حقي كذلك - في إيجاد الشكل المناسب . ثم يصدر يحيى حقي هذا الإقرار المكسب للتبعية ، والقائم على مفهوم مزيف للشكل : « إذن لابد للأدباء لوصف المجتمع القائم من اقتباس الشكل الجديد ، والتعبير بأسلوب جديد يلائم الشكل »<sup>(١٢)</sup> . وسأحاول أن أظهر - من خلال هذا البحث - أن الشكل لا يقتبس ، على الرغم من أهمية المؤثرات الخارجية ، وما تطوى عليه من إمكانية الإثراء ، بل ينضج من التجربة الأدبية ، والنقدية ، والاجتماعية ، في المقام الأول

١ - د . إلى جانب كثير من الأطروحات الغيبية ، إن لم تكن

- نشأة الرواية وأصلها بين التاريخ والأيديولوجيا .
- الطرح الفلسفي لجماليات الرواية .
- عصر الشك وإنصاج الشكل الروائي .

## ١ - النشأة والأصل

١ - أ . إن سؤال البدايات من القضايا التقليدية في تاريخ الأدب ؛ وهو يتعلق بتقسيم المادة الأدبية إلى أجناس تبدأ وتتلور وتموت عبر تعاقب المراحل الأدبية . ومن المؤلفون أن تدرس بداية الجنس الأدبي ، والجنس نفسه ، في تطوره التاريخي ومعيار تعريفه ، فيتحدد بذلك بين علله التاريخية وآثاره الملموسة ، قبل أن تهتم نظرية الأدب ، أى علم أسس الشكل الأدبي وأصوله ، بمعرفة المبادئ المؤسسة للشكل الأدبي المعين . أما النقد الاجتماعي للأدب فلم يبدأ إلا منذ زمن قصير في مجاوزة حدود المضمون الاجتماعي للعمل الروائي ، ليهتم بالشكل الروائي . وفي هذا الإطار نجد كثيراً من الأطروحات الأيديولوجية تتسلل<sup>(١٣)</sup> إلى الأحكام ، دون نظر إلى الواقع الثقافي والأدبي .

١ - ب . ظهرت في فرنسا في عام ١٧١٠ الطبيعة من كتاب مقال في أصل الرواية ، وكانت قد كتبت قبل ذلك بأربعين سنة ، ثم انتشرت في أوروبا كلها ، وترجمت إلى اللاتينية والإنجليزية والهولندية ، وكان من أهم جوانبها أنها حددت بعض الأسس المشهورة للرواية التي استمرت بعد ذلك في الوعي الدارج بهذا الجنس الأدبي . فالروايات هي ، حسب « هويه » (Huet) مؤلف هذا الكتاب : « قصص تخيلية لمغامرات غرامية ، كتبت بالنثر وبطريقة فنية لإمتاع القراء وتعليمهم »<sup>(١٤)</sup> ، إذ إنه ينبغي في آخر الرواية أن يدان الخطأ وتكافأ الفضيلة .

وكذلك نجد في كتاب « هويه » معلومات عن أصل الرواية .

يقول الناقد إن من أراد أن يعرف أصل الرواية وبدايتها فعليه ألا يبحث عنها في جنوب فرنسا ( في « البروفانس » ) ، ولا في أسبانيا « كما يعتقد كثيرون » ، بل في مواطن أكثر بعداً ، وفي العصور الأكثر قدماً<sup>(١٥)</sup> . ويركز الناقد بعد ذلك على الأصل « الشرقي » للرواية ؛ فقد كانت هناك ، على حسب اعتقاده ، مواطن عرفت « التخيل » أكثر من غيرها ، على الرغم من أن البشر كلهم يتميزون بقوة الإبداع ؛ وهي « الأصل الأول » للرواية عند هذه الشعوب . ومن الملاحظ هنا ، أن قوة التخيل تحظى بالتقدير الذي سوف تفقده في أقوال المستشرقين بعد ذلك ، الذين رأوا أن سبب ضعف الرواية العربية هو ، جزئياً في النزعة التخيلية الشرقية . أما الأصل « الشرقي » العربي للرواية فسوف ينسب عند أول المؤرخين للأدب العربي الحديث .

يقول « هويه » : إن الشرقيين قد أثروا في الغربيين بإبداعهم الروائي . . . وعندما أقول الشرقيين ، أعني المصريين والعرب والفرس والهنود والسوريين . . . فقد خرج أكبر رواة العصور القديمة من هذه الشعوب<sup>(١٦)</sup> . ونرى الدارس يهدم ما هنالك من اقتناع بمطى بالانتشار في أوروبا ، وفي الفكر العربي الليبرالي وغيره ، مؤداه أن أصل الحضارة الحديثة يرجع إلى اليونان بكل ألوانه ، بما في ذلك



الأعلى الذي تصبو إلى تحقيقه<sup>(١٦)</sup>. ويرجع إلى هيكل أنه عرف بوضوح أسباب فنور الرواية العربية (وبعض هذه الأسباب يحكم الإبداع الأدبي حتى اليوم)، وهي: التبعية للقصة الغربية، وفقدان المثل الأعلى؛ والتقص في التجربة الفردية نتيجة لخضوع المجتمع للتقاليد، خصوصا فيما يتصل بعلاقة الرجل بالمرأة؛ واستمرار الأمية؛ وأهم من هذا كله ضعف الفكر النقدي وسوف نرى فيما بعد أثر جوهرية الفكر النقدي. وصور المحاكاة الساخرة في إنضاج الفن الروائي واستقراره.

وقد أدرك هيكل أيضا أهمية تطور الرواية المضادة للقصص الخرافية التي يحبها الجمهور، من أجل ازدهار هذا الشكل ونضجه الفني. وهذا الإدراك قد عبر عنه من قبل عيسى عبيد في مقدمة مجموعته الثانية «ثريا»، فبعد اتهامه الصحف التي لا تعرف النقد الجيد، يلوم القارئ؛ إذ لم ترج قصته رواج روايات «سكلر» و«جونسون»، وذلك لجهل القراء بهذا الفن، وانصرافهم إلى قراءة روايات مفعمة بالحوادث المدهشة الرائعة، والمفاجآت الغريبة، البعيدة عن الحقيقة بعد السياء عن الأرض. أما قصصه فخالية من أثر ذلك؛ لأنها مبنية على قاعدة الحقائق الدقيقة الصادقة المجردة.

والواقع أن جيل ثورة ١٩١٩ من القصاصين أمثال عيسى عبيد، وطاهر لاشين، ويحيى حقي نفسه، على الرغم من التبعية التي تسلمت إلى خططهم، كان يريد من الرواية أن تكون فنا واقعيا موازيا لعظمة تلك الانتفاضة، ولكنه - للأسف - رأى معيار هذه الواقعية في القصة الغربية، وليس في خبرة الحياة وخضم الواقع المعيش؛ وهذا الأدب الواقعي سيجد غذاءه في آداب الغرب كما يجد دفعته إلى الأمام في انتفاضة سنة ١٩١٩<sup>(١٧)</sup>. وهذا ما سيؤكده محمود تيمور في قصصه التي اتخذت من فن «موباسان» في التصوير وتمثيل الواقع معياراً أشبه بالمطلق.

١- هـ. وهكذا تظهر القراءة التاريخية أن الرواية الحديثة نضجت حقا في ظروف اجتماعية سمحت ببلورتها، فكان لا تساع جمهور القراء، ولازدهار الطبقات الوسطى، بخاصة في أوروبا وفي العالم العربي كذلك، دور في تغيير ذوق القارئ، وموضوعات الكتابة الأدبية، وطبيعة الشخصيات، ومواقع الفعل، في حين ظلت الأهمية، والهيمنة الطبقية، وضعف النقد والديمقراطية، معوقات للانتشار الأدبي ولازدهار الرواية في الوطن العربي، منذ بداية أحداثه حتى الآن، مع إبقائها في تبعية نسبية. أما في أوروبا فقد كان للتطور العلمي ونمو الفكر الفلسفي المتعلق بمفهوم الزمان، أثر انعكس في جماليات الإبداع وفي الإنتاج الأدبي، على نحو ما نستطيع أن نقرأه في النصوص النظرية التي عرفها المبدعون والنقاد في القرن الثامن عشر. لقد عرّف الفيلسوف الإنجليزي «لوك» هوية الإنسان بأنها هوية الوعي عبر مدى زمني<sup>(١٨)</sup>؛ فتكوين الشخصية الفردية هو الوعي بالهوية من خلال اتصال الذاكرة بالماضي. وأهمية الذاكرة تكمن وراء المفهوم الخاص بالسببية، على نحو ما أوضح الفيلسوف «هيوم»<sup>(١٩)</sup>.

ونحن نعرف أن فكرة «السببية» تلعب الدور الأساسي في كثير من الروايات الكبيرة الموصوفة «بالتقليدية»، بل في «الرواية الجديدة» نفسها، على الرغم من زعم كتابها ومنظريها. كما أن تطور مفهوم

الأسطورية، التي تحيط بتاريخ بداية الرواية، هناك أيضا دراسات وتحليلات تضيء لنا كثيرا من ظروف نشأة الرواية أو أسباب فتورها. في أوروبا، مثلاً يتفق الجميع على أن الرواية في القرن الثامن عشر نمت بفضل تحول الزمن الاجتماعي، واتساع جمهور القراء مع تغير فئاته، وتطوير جماليات الكتابة. وكان لهذه التغيرات أثر مباشر في اتجاه الرواية نحو الواقعية. وكان من أهم مظاهر التغير رفض الموضوعات التاريخية، وشخصيات الملوك والنبلاء، والعواطف العظيمة، واختيار الموضوعات المتصلة بالحياة العادية، والشخصيات الدنيئة، والمشارع المألوفة لجمهور الطبقات الوسطى<sup>(٢٠)</sup>.

وكان لهذه الظروف أثرها في جماليات الإبداع؛ فانتقل الذوق الأدبي من العام إلى الخاص، ودخلت في صياغة الخاص وتشخيصه مفاهيم جديدة للزمان وللمكان، مصاحبة الاهتمام بالتجربة الذاتية. وكان «ديفو» و«ريتشاردسون» أول الروائيين الذين لم يأخذوا موضوعات أعمالهم من الأسطورة أو التاريخ أو الأدب السابق، على عكس «تشوسر»، و«سبنسر»، و«شكسبير»، و«ملتون». وقد ركز «فيلدنج» في مقدمة «توم جونز» على أن الرواية شكل ملحمي، تتماثل علاقته بالكوميديا مع علاقة الملحمة بالتراجيديا. وسوف يقنن «جيرار جينيت» فيما بعد هذا الأصل للرواية<sup>(٢١)</sup>. ويقول «فيلدنج» إنه ينبغي على كاتب الرواية أن تتوافر فيه الصفات الأربع التالية: العبقرية، والإنسانية، والمعرفة، والتجربة. وسوف يرى لوكاتش فيما بعد أن «فيلدنج» قد أدرك أهمية رسم الأنماط للشخصيات من أجل الهدف الواقعي الكبير. أما الفرنسيون «بريفو»، و«ديدرو» و«روسو»؛ فقد استلهموا هؤلاء الروائيين الإنجليز، وساروا على نهجهم في البحث عن الحقيقة عبر الرواية، ورفض الرواية «الروائية» السائدة، في حين رأى «الماركيز دي ساد»، في «أفكار عن الرواية»، أن الرواية ينبغي لها إيقاظ القارئ واستفرازه من أجل تشكيكه في أفكاره المسبقة. وسوف نرى فيما بعد أهمية الدور الذي قام به «ديدرو» بجمالياته الجديدة، التي أثرت في «كانط»، في نقل الاهتمام من المسرح إلى الرواية، ومن الرواية «الروائية» المبنية على المغامرات الخرافية وتغريب القارئ في الزمان والمكان، إلى الرواية - البحث عن الحقيقة، عبر المحاكاة الساخرة للأنواع السائدة، والارتقاء بالجنس الروائي غير المعترف به حتى زمنه، وكيف جعل من الرواية مرایا للحوارية وصدى عظيميا «لعصر الشك» الذي غمر فرنسا قبل ثورة ١٧٨٩.

وفي عالمنا العربي أيضا، أدرك رواد الرواية، على الرغم من التبعية التي اتسمت بها الرواية العربية - ونقدها - في بداية عصرها الحديث - أدركوا أهمية هذا الجنس الأدبي في التعبير عن شمولية الحياة. يقول هيكل - وكان هذا القول بعد عشرين سنة من ظهور «زينب» - «إن الأدب، والفن القصصي بنوع خاص، هو الكفيل بنشر ما يكشف العلم عنه من حقائق»<sup>(٢٢)</sup>. . . . وللفن القصصي - إلى جانب ذلك - فضل إلهام غيره من الفنون الجميلة؛ فهو أسبق من الشعر ومن التصوير ومن الحفر، بل من الموسيقى نفسها، إلى التقاط صور حياة الجماعة التي يعيش فيها، وإثباتها على الورق، ثم هو أقدر من هذه جميعا على رسم أمل الجماعة التي يعيش فيها وإثباتها على الورق، ثم هو أقدر من هذه جميعا على رسم أمل الجماعة في المستقبل وتصوير المثل



وعلى هذا الأساس ينبغي أن يؤخذ الجمال في سياق وليس في المطلق . ويضرب « ديدرو » مثلا من الأدب الفرنسي قول « هوراسيوس » الشيخ في مسرحية « كورن »<sup>(٢٣)</sup> ، عندما يسأل عما كان يجب أن يفعل ابنه المتروك وحيدا<sup>(٢٤)</sup> . أمام ثلاثة أعداء فيكون رده : « أن يموت » ؛ فهذه العبارة التي تعد من روائع الأدب الفرنسي ، ليست جملة أوقية في حد ذاتها ، بل في دلالتها من داخل المسرحية : شيخوخة الأب ، وموت أبناؤه الآخرين في المعركة ، ومفهوم الشرف والوطن ، إلخ . فإذا نقلنا هذه العبارة إلى الكوميديا الإيطالية فسوف تتحول إلى عبارة فكاهية ، وتثير الضحك بدلا من الشعور « بالجلال » ( Le sublime ) .

وقد سمح مفهوم الجمال المرتبط بفكرة العلاقات بحل المعضلة التي لم تكن قد وجدت حلا بعد ، معضلة التعارض بين « الجمال المطلق » و « الجمال النسبي » . يقول « ديدرو » : إذا تساءلنا عن الجمال ، هل ما يسمى « جملا » يظل هو هو في كل الأزمنة وكل الأماكن ، أم أن الجمال شيء « محلي » ، وخاص ، ومؤقت ؟ فإن مبدئي - أعني الجمال بوصفه إدراكا للعلاقة - يسمح بتبني المعنى الأول ، لأنه يوفق بين الضدين . فإذا أخذنا مبدأ العلاقة في مفهوم الجمال استطعنا أن نوفق بين الجمال كما يراه الطفل ، والشيخ ، والرجل المتمدد ، والرجل البدائي ، إلخ . إن الأشياء الجميلة تتغير ؛ وما هو دائم ومستمر هو إدراك العلاقة . ويستطرد « ديدرو » في البحث عن الجمال بين الوحدة والتنوع ، وفي جدل الحركة والسكون . والرواية عنده ، كما سنرى ، هي بصفة أساسية حركة وجدل بين العلاقات ، وتساؤل بين الأضداد .

٢ - ب . هل تأثر « كانط » حقا بجماليات « ديدرو » كما قال تلميذه « هامان » ؟ ربما كان هناك اختلاف في الأسلوب بين الفيلسوف والكاتب - ناقد الفنون والأجناس الأدبية . لكننا نجد عند « كانط » ، كما وجدنا عند « ديدرو » ، محاولة لحل مشكلة الوحدة والتنوع في إدراك الجمال . يقول « كانط » إن الذوق الجمالي يتمثل بوصفه انطبعا فرديا ، على العكس من المفاهيم العلمية التي يعالجها كتاب « نقد العقل الخالص » ، والمفاهيم الأخلاقية التي تناوّلها كتاب « نقد العقل العملي » . ومع ذلك فلن تكون هناك جماليات ، أو علم للجمال ، دون القدرة على مجاوزة الشعور الذاتي بما هو جميل ، من أجل تقرير نظرية في الحكم تجمع بين الذاتي والجماعي ، بين الخاص والعام ، بين الفن والعلم . وقد كان كتاب « كانط » المسمى « نقد الحكم » محاولة لإيجاد وحدة فلسفية - تجمع بين العقل النظري والعقل العملي والحكم الجمالي .

إذن فقد كان كتاب « كانط » ، وإن لم يتكلم فيه عن الرواية على وجه التحديد ، خطوة مهمة في مجاوزة الفصل بين العام والخاص في الفلسفة الكلاسيكية ، وفي تثبيت نتائجها في أساسيات البحث الجمالي .

إن الاتصال الجمالي يتحقق بالضرورة من خلال الربط بين العام والخاص . وقد رأى « كاسيرر » أهمية هذه العلاقة ؛ فالفعل الجمالي يكشف عن الصلة بين الأنا والآخر ؛ إذ إن القيمة الجمالية تكمن في أن ما هو جميل بالنسبة إلى ينبغي أن يكون جميلا بالنسبة إلى الآخرين . والحكم الجمالي لا يعتمد على الكمال كما يظن كثير من الفلاسفة ، بل

الزمان قد أسهم - من خلال ربطه بالمكان - في نقل الاهتمام من العام إلى الخاص ، أو - بمعنى أدق - من تصوير العام في ذاته إلى تمثيله في الخاص ، من أجل التشخيص ، واحترام الواقع ، والإخلاص للتجربة الفردية . يقول « لورد كايمز » في « عناصر للنقد » ( ١٧٦٢ ) : « إن تكوين الصور لا يتم إلا عبر الأشياء الخاصة »<sup>(٢٥)</sup> ؛ وكان هذا المثل الأعلى للجماليات منتشرا في تلك الحقبة . أما مفهوم الزمان في النهضة العربية الثانية ، التي شهدت نشأة الرواية الحديثة ، فقد ظل معوقا في انطلاقه ، نتيجة الإيمان بالدائرية أو بالرجوع إلى الماضي في حالات الردة - كالتى نعيشها حاليا . وعندما تدرك فكرة التقدم فإنها لا تستقل عن أصلها في الفكر التنويري الأوربي ، وتخضع لظروف نشأتها .

وأخيرا فقد أسهم الفكر الجمالي والفلسفي الألماني في إنضاج مفهوم الرواية : بفضل تقدم الجماليات عند « كانط » المتأثر « بديدرو » ، وجماليات هيجل ، والرومانسية الألمانية ، إلخ ، في حين لم ينفصل المنظرون العرب الليبراليون عن التعبير المبهم عن « القصة الغربية » وضرورة التشبع بها واتخاذها معيارا للإبداع الروائي .

وربما كان أهم سبب في بلورة شكل الرواية في أوروبا ، شرقا وغربا ، وتخلفه زمنا طويلا في الوطن العربي ، أنه مرتبط جوهريا بنضج الفكر النقدي واستقراره ؛ فمن أهم سمات الرواية النقد والسخرية ، وهما من شروط الإنتاج الأساسية ، لتعدد الأصوات واللغات ، وفقا لتعبير « باختين » ، الذى يرى أن نضج الرواية قد صاحب تطوير « الزمكانية » ، كما أن الرواية تمثل المحاكاة الساخرة للواقع وللأجناس الرسمية للأدب في آن واحد ، وأنها - بذلك - لا تنفصل عن النقد والصوت الآخر والصيغة الحوارية . الرواية هي - كما قال « لوكاتش » « بين النضج » عندما « تسكت الآلهة » ، ويواجه الإنسان وحدته وإشكاليته ، ليحمل مسئولية نفسه واختياراته ، وقلقه ، في الاتصال بين ماضيه ومستقبله ، بين ضياعه وخلقه المتجددين .

## ٢ - الجماليات والرواية

٢ - أ . يذكر لنا تاريخ الفكر أن الفيلسوف الألماني « كانط » قد تأثر « بديدرو » في أفكاره الجمالية ؛ فقد قال « هامان » تلميذ « كانط » إن أستاذه قد نصحه بقراءة مقال « ديدرو » عن الجمال ، المنشور في « الموسوعة الكبيرة » ، وأن ملاحظات « كانط » تستحق أن توضع إلى جانب ذلك المقال في الجمال ، الذى نشره « ديدرو » في « الموسوعة الكبيرة » وقد كان لهذا المقال حقا أثر ضخم في تغير الأفكار عن الجمال<sup>(٢٦)</sup> .

إن الفكرة الأساسية التى يعالجها المقال هي أن الجمال لا يتمثل في الأشياء العظيمة فحسب ، وفقا لما ساد من اعتقاد في ذلك الزمن في إطار المذهب الكلاسي ، بل في العلاقات بين الأشياء . وهذه العلاقات - أو النسب - التى ينشئها العقل البشرى ماثلة في الأشياء كذلك . فالعلاقات التى تولد الشعور بالجمال ، مثل النسب الرياضية ، هي علاقات « واقعية » ، وفقا لعبارة « ديدرو » ، وليست مجرد علاقات « وهمية » أو « فكرية » . فالجمال إذن يتمثل في جميع الكائنات من خلال العلاقات ، ولا يختص بالكائنات العظيمة<sup>(٢٧)</sup> .



بين البطل والمجتمع ، حيث ينتهي هذا الصراع ، سواء بتعقل البطل وخضوعه لشروط الواقع أو بمجاوزه الواقع ، الثرى « نحو واقع يزينة الفن ويرقيه إلى الجمال » .

أما بالنسبة للرؤية فإن الرواية تفترض ، مثل الملحمة ، « رؤية شمولية للعالم وللحياة ، تكشف عن مبادئها ومضمونها في أوجهها المتنوعة ، بمناسبة حادث فردى يشكل نواة الكلى » . وهنا يجب أن ينسحب للمبدع قدر كبير من الحرية ، حتى لا تنخرط الرواية في « الثرى » و « اليومى » من خلال وصفها لنثر الحياة . وهكذا يحدد « هيجل » - قبل المنظرين المعاصرين للرواية - أهمية الرؤية الشاملة مع حرية أساسية للمبدع في نسج تفصيلات عمله الفني .

٢ - د . وينطلق « لوكاتش » كذلك من التمييز بين الملحمة والرواية ، ولكنه يعمق العلاقة بين البطل والعالم في الانتقال من الأولى إلى الثانية . ذلك بأن ما ينظم كلا من عالمي الملحمة والرواية هو سلم مختلف من القيم . في الملحمة هناك انساق سعيد ، بل تطابق ، بين البطل والعالم ، يحدد أولوياته وآلياته نظام فوقى يحكم موقع البطل في العالم ، وأفعاله ، وواجباته ، ومعاركه ، حتى الانتصار النهائي المؤكد . أما في الرواية فإن القيم تفقد صلابتها في غياب النظام الفوقى ، الذى لم يعد يشكل مسار الحياة ، ويتحول البطل عندئذ إلى ذلك البطل الإشكالى ، الذى سيكمل وصفه في أعمال « لوسيان جولدمان » ، و « رينيه جيرار » ، متأثرين بمفهوم « لوكاتش » : « تشكل الملحمة شمولية حياة مكتملة بذاتها ؛ أما الرواية فتحاول أن تستكشف الشمولية الخفية للحياة » (٢٩) .

ويرسم هذا الإطار القيمى شكل العمل الأدبى ، أعنى الرواية التى تقوم على الصراع بين بطل إشكالى ، يمارس نضجه و « داخلية » المعزولة بعد « سكوت الآلهة » ، ومجتمع متدهور ، تسوده قوى مجردة فقدت اتصالها بالبشر ( لم يصفها « لوكاتش » في كينونتها التاريخية في « نظرية الرواية » بل في أعماله التى تلت « الطريق إلى ماركس » ) . وعلى الرغم من اهتمام « لوكاتش » بالشكل الروائى ، الذى يقارنه بالشكل « الملحمى » والشكل « التراجيذى » ، لم يحل هذا الناقد قضية الشكل في نظرية الرواية إلا من خلال التقديم الطريف لعنصرين :

- نمذجة البطل في مواجهته للمجتمع .
- قضية الزمان في الرواية .

( ١ ) إن أفضل صيغة شكلية للرواية هي ، وفقا لرأى لوكاتش ، سيرة حياة البطل ؛ إذ إن صراعه مع المجتمع يحتل المكانة الأساسية في العمل الأدبى : « شكل الرواية الخارجى هو فى الأساس سيرة حياة ؛ فالخاصية العضوية التى تميل إليها سيرة الحياة هي الوحدة التى تستطيع إدخال الموضوعية في التردد بين نظام للمفاهيم تسرب منه دائما الحياة ، وتركيبية حية لا تستطيع أبدا الوصول إلى اكتمال الذات ، حيث تتحول فيها الطوبائية إلى محايثة » (٣٠) . وهنا نستطيع في سر أن نتعرف التعارض بين الدولة الحديثة التى أشار إليها هيجل ( نظام للمفاهيم يتسرب منه دائما الحياة ) والقلب الملىء بالأحلام ( تركيبة حية لا تستطيع أبدا ... ) . ولكن في حين يحس « هيجل » المعضلة بخضوع البطل ، أو اللجوء إلى الجمال والفن ، يترك لنا « لوكاتش » نمذجته المشهورة للرواية بين :

على ما يتحقق من ارتباط وتوافق بين الوحدة والتنوع ؛ وفي هذا يتحدد - وفقا لرأى « كانط » - مفهوم الشكل . وقد انتهى به هذا الفهم إلى أن الحكم الذوقى يلغى المطلق من التصور الجمالى : « إن اللحظة الشكلية في تصوير شئ » ، حيث يتم التوافق بين التنوع والوحدة ( دون تحديد لما يجب أن تكون عليه هذه الوحدة ) لا تجعلنا نعرف بشكل مطلق أية غاية موضوعية » .

ومع ذلك فإن « كانط » لم يدخل في قضية الرواية (٢٤) كما فعل « هيجل » ، أعظم قارئ له ؛ فقد عالج « هيجل » موضوع نشأة الرواية في بعض الفقرات التى قرأها لوكاتش وتأثر بها ، كما هو معروف .

٢ - ج . يقول « لوكاتش » - في دراساته المتأخرة عن الرواية - إن « الجماليات الكلاسيكية الألمانية كانت أول طرح - على مستوى المبادئ - لمعضلة نظرية الرواية . وقد كان طرحا متسقا ، أى بطريقة منظمة وتاريخية في آن واحد » (٢٥) . والواقع أن « هيجل » - باستثناء بعض اللامحات والإشارات إلى الرواية عند كبار الرومانسيين الألمان - كان أول فيلسوف طرح قضية الرواية بما هي ركن عضوى في بنية الجماليات ، ويوصف الرواية أحد الأشكال الأدبية الكبيرة . ومن ثم كانت صيغته المشهورة : الرواية هي « ملحمة برجوازية » .

ولقد أظهر محمد برادة في مقدمته لترجمة « باخثين » الدلالة الأساسية للرواية عند « هيجل » بوصفها شكلا جديدا للرواية جاء - تاريخيا - بعد رواية الفروسية والرواية الرعوية (٢٦) ، وكان مناسباً للمجتمع الجديد الذى عرف التحول من « خضوع الحياة الخارجية لنزوات المصادفة وتقلباتها » إلى نظام « مؤكد ومستقر » ، هو نظام المجتمع البرجوازى ، ونظام الدولة ، حيث أصبحت الشرطة والمحاكم والجيش تحتل مكان الأهداف الخيالية التى سعى إليها الفرسان (٢٧) . ويصف « هيجل » عملية الاستلاب الاجتماعى كما تنعكس في الرواية من خلال الصراع بين رغبات البطل وأحلامه ، من ناحية ، وواقع المجتمع في رتبته ، من ناحية أخرى . إن هذا الصراع يدور - إذن - بين « شاعرية القلب » و « نثرية الظروف » المعيشية ، التى من خلالها يتكون البطل و « يتعلم » ، « فيتعقل » ، ويندمج في الحياة الاجتماعية . ويحدد « هيجل » هنا شروط « رواية التعلم » التى سوف يتعرض لها « لوكاتش » في وصفه الخاص للمواجهة بين البطل والمجتمع ، قبل أن يقدم « باخثين » دراسته المفصلة عن « رواية التعلم » بوصفها أحد الأنواع الكبيرة للرواية التى تشكلت من خلال تطور مفهوم الزمان وربطه بالمكان في « الزمكانية » .

وقد تعرض « هيجل » في فقرة أخرى من جمالياته (٢٨) ، عرفها « لوكاتش » وأشار إليها ، إلى بعض الخصائص الشكلية للسرع الجديد ، وتكلم عن كيفية الرؤية التى يحتاج إليها الروائى من أجل شاعرية النص التى تفقدها الرواية عند خروجها من إطار العالم الملحمى . ذلك بأن ما يميز الشكل الروائى بصفته « ملحمة العصر البرجوازى » هو الصراع بين « شاعرية القلب » و « نثرية الحياة » ، من ناحية ، وفقدان الشاعرية الخاصة بالملحمة ، مع ضرورة تعويضها من أجل تحقيق الخاصية الفنية أو الجمالية من ناحية أخرى . وهذه الملحمة الجديدة تقدم إلينا تنوعا وثراء في المصالح والشخصيات والأحداث وظروف الحياة وحالاتها ؛ وكل هذا يتمفصل حول الصراع



أ - إرجاع الشاعرية إلى النص الأدبي بعد أن فقدت الرواية شاعرية الملحمة ( امتداد للتعارض الهيجلي بين « شاعرية القلب » و « نثرية الحياة » ) من خلال رومانسية الأوهام المفقودة . والزمن هنا هو عامل الانحدار ، وهو يحمل قيمة شاعرية عظيمة في الرواية (٣٢) .

ب - استكمال الشكل في الرواية ، الذي يهدده تعارض البطل المفتت والعالم المتهاوى . ويضرب « لوكاتش » رواية « التريية العاطفية » لفلوير مثلاً لأعظم نموذج لنجاح الشكل الروائي من خلال بناء الزمن .

كانت هذه الرواية مهددة بعدم اتساق التركيب ، وتفتت الواقع وتشزيمه في قطع غير متجانسة وركيكة ، وغياب الغنائية في وصف نفس البطل الضارب في الحياة وقد تحولت داخلته إلى قطع متصلة بلا تواصل ؛ « قطع من الواقع في اتصال بحت ، نتيجة لجمودها وعدم اتساقها وعزلتها » (٣٣) . فالبطل هنا يفقد الجوهرية مثل العالم المحيط به . وفي هذه الحالة من اليأس ، كما يقول « لوكاتش » ، يكون الزمن هو « عنصر الانتصار » لرواية تعد من أفضل الأعمال الروائية في القرن التاسع عشر في فرنسا (٣٤) . وينهى « لوكاتش » هذه الصفحات الجميلة بملاحظة أساسية عن الزمن الذي يفصل البشر والأجيال ، والذي ينعكس في الرواية من خلال الذاكرة والأمل ؛ ذاكرة الماضي الذي يحول الاتصال إلى تواصل ، والأمل الذي يضيء المستقبل ؛ فالأشياء خالية من المعنى ، ولكنها تضاء من خلال الأمل والذاكرة (٣٥) .

وسوف يرجع « لوكاتش » إلى قضايا الرواية ونشأتها في « كتابات موسكو » ، حيث نجد له عمليتين هما : « تقرير في الرواية » ، و « الرواية » ، ينطلق فيهما من الفكرة نفسها ، فكرة خروج الرواية من الملحمة ، مع إعطائها البعد التاريخي الذي كان مفقوداً ، إلى حد ما ، في كم المقولات الفلسفية الهيجلية التي تضيء على « نظرية الرواية » طابعها .

٢ - هـ وفي فصل مهم من مقالة الرواية ، وعنوانه « in statu nas- cendi » ( باللغة اللاتينية في النص ، ومعناها « في حالة الولادة » ) ، يقدم « لوكاتش » بعض التفصيلات المحددة للرؤية في نشأة الرواية . لم يتخل « لوكاتش » عن طرحه الأساسي ، وهو أن الرواية الحديثة ولدت من الملحمة ، امتداداً وانفصالاً . « من ناحية المضمون ولدت الرواية الحديثة من خلال الممارك الأيديولوجية للبرجوازية الصاعدة ضد الإقطاع السائر إلى نهايته » (٣٦) . أما من ناحية الشكل ، وهذه فكرة جديدة لم ترد في « نظرية الرواية » ، فالروايات الأولى الكبيرة ، قد ورثت كل تراث « الثقافة الإقطاعية للقص » . وعلى الرغم من أن كثيراً من « التعديلات الأيديولوجية » قد أدخل على الرواية الحديثة فإن عناصر متعددة من « فن القص » في العصور الوسطى ما تزال ماثلة فيها ، مثل « التفريع المنحلل لكلية الإنشاء » ، والتجزئة في شخصية البطل الرئيسي ، والاستقلال النسبي للمغامرات التي تكون كل منها أقصوصة مكتملة ، واتساع العالم الممثل ، إلخ (٣٧) . وسوف نرى كيف ينطبق هذا التعريف على رواية القرن الثامن عشر في فرنسا ، امتداداً تراثياً ، وقطعة جزئية مع الماضي ، من خلال التشكيك في مسلمات الحاضر .

أ - بطل نفسه أصغر من المجتمع : « دون كيخوته » ، و « جوليان سوريل » ( في « الأحمر والأسود » لـ « استندال » ) .  
ب - بطل نفسه أكبر من المجتمع ، مثل « فريدريك مورو » ( في « التريية العاطفية » لفلوير ) .

ج - بطل يتساوى في النهاية مع المجتمع ، مثل « فلهلم مايستر » لجوته .

والصيغة الأخيرة هي الوحيدة التي تصور الاتساق المكتسب للبطل ، بحسب مفهوم « هيجل » ؛ أما البطلان الأول والثاني فينتهيان بالإخفاق ، وإخفاقها مبرر من خلال المواجهة بين بطل متهاون القيم ، لا جوهرى ، ومجتمع مجرد ، لا جوهرى كذلك ويصل « لوكاتش » في نهاية « نظرية الرواية » إلى صيغة رابعة ، تسترد عالم الملحمة من خلال روايات في عظمة روايات « تولستوى » ، التي استطاعت إنقاذ الشكل الروائي مما يهدده بالإخفاق ، وتبقى الملحمة هي المثل الأعلى للشكل الأدبي .

٢ ) والإنجاز الآخر الذي حققه « لوكاتش » في « نظرية الرواية » ، هو كشفه عن أهمية الزمان في الرواية ، وإن كان النقاد لم يهتموا بهذه الفكرة عند « لوكاتش » اهتماماً خاصاً ، باستثناء إشارة عابرة « لجولدمان » ، وإن لم يعط هذا الكشف كذلك حقه من التحليل نتيجة لاهتمامه الخاص بمعضلة البطل المشكل في مجتمع يتهاوى . فالصفحات التي يتكلم فيها « لوكاتش » عن الزمان ليست من أجل صفحات الكتاب فحسب ، بل إنها مهمة كذلك في منح الشكل الروائي دلالاته الحقيقية . والسؤال هنا : هل يجب أن نعمم تحليل « لوكاتش » لزمن « الأوهام المفقودة » بوصفه شكلاً للرواية الفرنسية في القرن التاسع عشر ، أم تؤخذ في خصوصية هذه الرواية خاصة الزمانية المكانية ؟

في هذه الحدود يكشف الزمان ، بوصفه مدى زمنياً ، عن إخفاق بطل الرواية في مواجهته للمجتمع ؛ فهذا الزمان يعبر عن التعارض بين المثل الأعلى والواقع ، وعن العجز البالغ للبطل في صراعه ضد عالم مجرد من المثل . فالبطل « لا قوة له في مقابل المجرى الخالي من الحياة » ، والمستمر للمدى الزمني (٣٨) . عندئذ تهبط النفس البشرية من قمة الأوهام التي كانت قد انطلقت منها ، وتتخلص تدريجياً مما كان يملؤها من مثل خلال زمن يفرض عليها مضامين مغربة على الرغم منها .

وهناك مضمون آخر للزمان لا يأتي في « نظرية الرواية » إلا عابراً ، ولن ينميه « لوكاتش » إلا في أعماله التالية لاختياره الماركسية منهجاً للفكر وللحياة . وهذا المفهوم هو مفهوم الزمن الواقعي ، الذي يعبر شكل الرواية عنه أفضل تعبير ؛ فزمن التراخيديا معدوم ( قاعدة الوحدات الثلاث المميزة للزمن الكلاسي ) ، وزمن الملحمة بلا حقيقة ملموسة ( السنوات العشر للإلياذة لا حقيقة لها وسوف يأخذ « باختين » هذا المثل نفسه للتعبير عن لا زمانية الملحمة ) . ولا تبدأ حقيقة الزمن إلا بعد فقدان الصلة بالعالم الفوقى ، عندما « تسكت الآلهة » . ولن يطور « لوكاتش » هذا المفهوم الثاني للزمن إلا في كتاباته الماركسية عن الرواية ، في الحقبة التي عاشها في منفاه في موسكو ، وفي دراساته عن الواقعية الفرنسية .

في حدود « نظرية الرواية » يعين « لوكاتش » للزمن وظيفتين :



وجودا روائيا في كل الحقب التي شهدت نهاية عصور حضارية قوية ومهيمنة ، حيث تظهر النزعة الحوارية النقدية ، والإزدواجية التي تميز الرواية في حقب الضعف والانهيار . فإذا كانت الأنواع « النيلة » تتميز بثلاثة عناصر :

- أ - مطلق الماضي ..
- ب - الإيمان بالأسطورة ..
- ج - مسافة الهيمنة ..

فإن الرواية تقوم على الحاضر المتغير ، والزمن المعاصر ، والبشر العاديين . إن الواقع بحركته وطبيعته الانتقالية لا يتمثل إلا في « الأنواع الدنيا » ، كالأدب الشعبي ، والأنواع التهكمية ، والضحك المزدوج القيمة ، كما يتمثل عند « رابليه » ، حيث يقوم على المتعة والسخرية معا ، حاملا معه النقد والرغبة في تغيير الحياة . وعندئذ تتغير العلاقة باللغة ؛ إذ يدخل فيها تعدد الأصوات واللغات .

وتتعمق هذه السمات في القرن الثامن عشر مع استكشاف عنصر الزمن وظهور فكرة « الزمكانية » الحية ، حيث يتصل الزمان بالمكان كي يحركه ، فيمنح العمل الأدبي حيوته وعمقه ودلالته<sup>(٤٠)</sup> . ففي حين لا تحمل سنوات الإلبانة العشر من معنى إلا التعبير عن امتداد رحلة « بوليس » ، يمنح الزمن أعمال « جوتيه » حيوتها وشموليتها . فوظيفة الرواية هي التعبير عن شمولية الحياة ، أو « كل الحياة » وفقا لتعبير « باختين » .

وتظهر هذه الحركة بوضوح في روايات القرن الثامن عشر في فرنسا ، وعند « ديدرو » بصفة خاصة ، حيث أحدثت الحياة الاجتماعية تحولات في الشكل الأدبي ، بإدخالها الإزدواجية والنقد وإشكالية المعنى في الفكر وفي الوعي الجمالي معا . وسوف نقارن بين هذه البدايات ونشأة الرواية العربية ، لكي نرى ما إذا كانت هناك نشأة واحدة للرواية ، أي لكل الروايات ، أم أنه يجب علينا أن نتكلم هنا عن « نحو غير متكافئ » للرواية ، وفقا لعبارة « لوكاتش »<sup>(٤١)</sup> .

### ٣ - « عصر الشك » والشكل الروائي .

٣ - أ . في « عصر الشك » ، وفقا لتعريف « نتالي ساروت »<sup>(٤٢)</sup> لا يعترف أحد بأنه يخترع ، فلا يستحق الاهتمام إلا « الواقعة الصغيرة الحقيقية » ، والوثيقة . وقد سمي هذا العصر أيضا عصر البحث عن الحقيقة . وقد رفض « الروائي » في القرن الثامن عشر في فرنسا عصر الشك<sup>(٤٣)</sup> . والواقع أن الرواية الفرنسية قد تبلورت في هذه الحقبة ، شأنها شأن الرواية الإنجليزية التي كانت قد تأثرت بها ، انطلاقا من رفض « الروائي » للوهم ، والكذب ، والتسواط في التخيل ، الذي كان سمة أساسية للرواية السابقة ، من أجل البحث عن الحقيقة ؛ حقيقة الشخصيات ، والأماكن ، والأزمنة ، والأوضاع . ومن ثم ظهرت أعمال ذات عناوين دالة ، مثل : « هذه ليست قصة » لديدرو ، « قصة حقيقية أكثر مما يلزم » ، و « قصة ليست قصة » ، إلخ<sup>(٤٤)</sup> . في حين - ينهنا « جان جاك روسو » في مقدمة « هلويز الجديلة » التي عنوانها « حديث في الروايات » ، إلى أنها ليست « رواية » بل الحقيقة ، ويذهب « المركيز دي صداد » في « أفكار عن الروايات » إلى أن الحقيقة التي ينبغي أن تلتمز بها الرواية

ومن ناحية أخرى ، تحدد خاصية الرواية في نشأتها ( عند « ميرفانتيس » و « رابليه » ) المعركة في جبهتين الأولى : ضد العالم القديم المنتهى ، والثانية ضد دونية البرجوازية الصاعدة . ويتشكل هذا الإزدواج في الهدف بحسب ألوان الفن القصصي في العصور الوسطى ، في حين يقوم الإبداع والشاعرية على التصالح بين الهدفين المتعارضين . ولم يكن النقد الذائق الذي اشتملت عليه الرواية البرجوازية في مراحلها المتأخرة قد اتخذ بعد صورته النهائية ، ولقد اتسم هذا النقد الذي ظهر في مرحلة الاكتمال الشكلي للرواية بعدم الاعتراف بأية خصيصة إيجابية للبطل الروائي ، كما اتسم بصراع الروائيين ضد الانحدار البرجوازي الذي وصلوا إليه هم أنفسهم<sup>(٤٥)</sup> .

وإذا كان « باختين » قد خالف عما ذهب إليه « لوكاتش » في « نظرية الرواية » ، فسوف نرى تقاربا بين أفكاره وهذه الرؤية المتأخرة « للوكاتش » . سيذهب « باختين » ، في عقده الصلة مع التراث الشعبي ، إلى أن أساس نشأة الرواية يتمثل في النقد والضحك والسخرية ، في شكل المحاكاة الساخرة (parodie) للواقع ولاشكال الأدب الرسمي في آن واحد . وهذا الربط هو الذي رآه « لوكاتش » متأخرا بين الرواية والأشكال القصصية في العصور الوسطى ، وإن لم يعمق تحليله له ، وهو أساس نظرية « باختين » في موقع الرواية من الثقافة الشعبية .

٢ - و . ولن نستطيع في حدود هذا المقال أن نسبر عمق نظرية « باختين » في الرواية وأن نقف على ما فيها من ثراء . وسوف نكتفي بالتوقف عند مسار التمييز الهيجل - اللوكاتشي بين الرواية والملحمة ، لنرى استمرارية الفكرة ، مع ما هنالك من اختلاف جذري بين رؤية « باختين » ومفهوم « هيجل » و « لوكاتش »<sup>(٤٦)</sup> .

ويمكن الفرق الأساسي في أن « باختين » انطلق من الفروق وليس من أوجه الشبه ؛ وهذا ما سيوصله إلى نتائج مختلفة كل الاختلاف عن « هيجل » و « لوكاتش » . فالرواية هي النوع الأدبي الوحيد الذي ما زال في طور التكوين ، على عكس الملحمة والتراجيديا التي بُنت وُقنت في البيانات القديمة . ويبقى أن هذا النوع الأدبي غير رسمي ، ولا إشارة إليه في البيانات القديمة حتى القرن التاسع عشر . وهو عندما يفرض نفسه ، لا يضاف إلى الأنواع الأخرى ، بل يحاكبها « محاكاة ساخرة » ، ويكشف عن تواطؤاتها ، فيلغى بعضها ، ويضيف إلى بعضها الآخر . وإذن فالرواية تلهم الأنواع الأخرى وتفرض هيمنتها عليها . وفي هذه المهمة الساخرة تجدد الرواية لغة الأدب باستعمال :

- اللغات الشعبية .
- الأشكال القصصية في الأنواع الأخرى .
- الحوارية في العمل الأدبي .
- الضحك ، والنقد ، والمحاكاة الساخرة .
- الإزدواج ، وهذا أهم عنصر ؛ إذ إنه أكثرها تعبيرا عن المعاصرة وعن الحاضر ، أعنى الذي يتشكل في العمل الأدبي .

وكل هذه العناصر تسهم في تحقيق الهدف الأساسي للرواية في نشأتها ، ألا وهو نقد الواقع ، ونقد اللغة الأدبية معا .

وإذا كان « باختين » لا يرفض الحد التاريخي لنشأة الرواية مصاحبة لنشأة البرجوازية الصاعدة ، فإنه لا يعده بداية مطلقة ، إذ يلمس



« ريتشاردسون » مكانة إلى جانب « هوميروس » و « يوريبندس » ، و « سوفوكليس »<sup>(٤٩)</sup> . واتجهت جهود الروائيين الإنجليز والفرنسيين ( « فيلدنج » ، و « ديفو » ، و « ريتشاردسون » ، و « بريفو » ، و « مريفو » ، و « ديدرو » ) إلى اكتساب الواقع ، أي وصف الطبقات الدنيا ، والشخصيات العادية ، والأحداث الجارية ، إلخ<sup>(٥٠)</sup> . وأصبحت الحركة هي السمة الأساسية « لعصر الشك » ، الحركة في الفكر ، وفي المثل ، وفي الأسلوب ، فانعكس ذلك في الخطاب الأدبي . يقول الناقد الأسلوب « ليوسبيتزر » عن « ديدرو » : « لم يكن هنا تعليم كتابي ، بل مجرد خطاب مرن ، وحي ، ومتحرك ، وموظف من أجل التحرر الذائقي للفرد »<sup>(٥١)</sup> . وقد أجرت الباحثة « ليليان فورست » دراسة مقارنة عن الحركة في ثلاثة أعمال هي : « ترسترام شاندلي » ، « لسترن » الإنجليز ، و « ابن أخ رامو » لـ « ديدرو » الفرنسي ، و « فيرير » لـ « جوته » الألمان ، أظهرت فيها إعجاب « ديدرو » بحركة الأفكار ، وأهمية مجرى التعلم (Bildung) عند « جوته » ، وتركيز « سترن » على آليات التحول في كتابة القصة فضلا عما يحكي<sup>(٥٢)</sup> .

وحدث التغيير في البداية من داخل الأجناس الكلاسيكية الرسمية ، المعترف بمكانتها في التصور الأدبي ؛ فقد رفض الشعر من داخل خطابه البلاغي ، ولهو المجازي اللذين كانا يعوقان انطلاق المصارع . ثم جاء التغيير في المسرح من داخل « التراجيديا » ، عندما قام « ديدرو » برفض الشخصيات العظيمة والموضوعات التاريخية ، كي يستبدل بها المآسي الأسرية للطبقات الوسطى . ولكن « ديدرو » ، على الرغم من عشقه للمسرح ، لم ينجح في إيجاد صيغة مرضية له ، بل استطاع أن يقوم في فرنسا بالدور الذي قام به « فيلدنج » في إنجلترا ، وذلك بأن يطرح سؤال الرواية ضد « الرواية » . وقد أثار « ديدرو » قضية الرواية في عملين أساسيين : في مدح ريتشاردسون أولا ، ثم في رواية تعد من أهم الأعمال الفرنسية التي أظهرت في مرآتها الواقع المتغير ، من ناحية ، وسؤال الشكل الأدبي الجديد ، من ناحية أخرى ، وهي « جاك القدرى » . وكان على الرواية في هذه المرحلة أن تقوم بمهمتين كي تفرض نفسها على الساحة الأدبية : أن ترفض الكتابة الكلاسيكية النبيلة ، من ناحية ، وأن ترفض « روائية » رواية المغامرات والبطولات والفروسية ، من ناحية أخرى . ومن خلال ابتكار شكل جديد للكتابة « الحوارية » ، وقصة بلا موضوع ، ورحلة بلا نهاية ، وصور متقطعة لواقع فقد استقراره ، استطاع « ديدرو » أن يترك مع « جاك القدرى » مفهوما غير مألوف في عصره للأدب وللكتابة ولوظيفة الكاتب .

٣ - ب . كانت سمعة جنس الرواية سيئة ، واستمرت كذلك حتى زمن متأخر . فقد رصد مائتان وستون عملاً تخيلياً فيها بين ١٧٠٠ و ١٧١٥ لم تكتب كلمه « رواية » على واحد منها ، بل ظهرت بدلا منها كلمة « حكايات » في ٦٩ « أقصوصة » ، وكلمة « أقصوصة تاريخية » في ٤٠ ، وكلمة « مغامرة » في ٣٠ ، وكلمة « مذكرات » في ٢٠ ، أما الباقي فجاء تحت الأسماء التالية : « رحلات » ، « علاقات » ، « خطابات » ، « محاورات » ، « أمثلة » ، « حوليات » ، وأيضاً « حقائق »<sup>(٥٣)</sup> . فلماذا هذا التجاهل ، على الرغم من أن حركة رفض القصة الخيالية كانت قد بدأت منذ زمن ليس قصيرا في شكل

هي أن تصدم القارئ كي تخرجه من أفكاره المسبقة في الحياة . ماذا كان يعني الروائيون بهذا التأكيد التبريري ؟ وما دلالة في نشأة الرواية وبنائها ؟

في الواقع كانت الرواية تأخذ في العصور الماضية أشكال الخرافة والخيال ( المثالي أو البطولي أو الفروسي ) التي تنقل القارئ إلى أماكن برية وأزمنة بعيدة ، وتصور له أبطالا بلا خوف ولا جوانب ضعف ، يقضون على كل أنواع الأعداء من الوحوش في الغابات ، والقبائل العدوانية ، وقراصنة البحار ، إلخ . وعندما أعجب « ديدرو » بالروائي الإنجليز « ريتشاردسون » وكتب عنه مدحه الشهير ، كان ذلك لأن « ريتشاردسون » لا يصور « السدم على الجدران » ، ولا الأماكن البرية ، ولا الوحوش المفترسة<sup>(٥٤)</sup> ، بل العالم الذي نعيش فيه ، والذي « عمق مأساته حقيقى ، وشخصياته تمثل أكثر الواقع الممكن ، مأخوذة من قلب المجتمع ، وأحداثه ماثلة في عادات كل الأوطان المتحضرة . . إلخ » .

ولم تكن هذه النزعة إلى الحقيقة بطبيعة الحال اختراعا من القرن الثامن عشر في أوروبا ، فهي ماثلة ، كما بين « باخسين » ، في الاتجاهات النقدية ، الساخرة ، والفكاهية ، والمضادة للأدب الرسمي ، التي تمثل التراث ، وربما الذاكرة الحية ، للواقعية . لكن مايمينا هنا هو كيف تشكل الجنس الجديد للرواية ضد « الروائي » ، أو - كما قال الناقد الفرنسي « تيوديه » : « تبدأ الرواية الحقيقية مع الرواية المضادة (anti-roman) . ومن ناحية أخرى لم يبدأ هذا الاتجاه على وجه التحديد في القرن الثامن عشر ؛ إذ إن رفض رواية الفروسية البطولية قد عرف منذ القرن السابع عشر ، عندما كان الروائي الفرنسي « سوريل » يشير إلى تلك الحكايات التي « يراد منها أن تكون حقيقية ، لا مجرد مشابهة للحقيقة »<sup>(٥٥)</sup> .

إذن فما هو جدير بالاهتمام هو لحظة التحول التي تغيرت فيها ، مع النظرة الجديدة إلى الواقع ، وظيفة الكتابة ومكانة الأديب في المجتمع . في العصور الكلاسيكية كانت وظيفة الأدب الإمتاع والتعليم ، وفي كلتا الحالتين كان المطلوب هو التوافق والانتساق والاندماج في شمولية مقبولة من حيث هي كذلك<sup>(٥٦)</sup> . وهذا ما لم يتقبله كاتب عصر التنوير ، الذي لم يقبل العالم كما هو . فالأدب في القرن الثامن عشر ، وفقا لعبارة « سارتر » - « يتساوى مع النفي » ، أي الشك ، والرفض ، والنقد ، والتشكيك<sup>(٥٧)</sup> . وهكذا يتحول الكاتب إلى حامل رسالة ، راغبا في تغيير العالم والقيم ، بهدف تحريك القارئ وإخراجه من راحته الذهنية ، وأن يتحول بعد قراءته إلى رجل آخر . ويستخلص « مورتية » أن الأولوية هنا يجب أن ترجع إلى المضمون الأيديولوجي للأعمال على حساب العناصر الشكلية ، بهدف انتصار أدب ناقد ، « مشغول قبل كل شيء بإعادة النظر في القيم » . وسوف نرى أن هذا ليس صحيحا كل الصحة ؛ إذ أحدثت هذه الرغبة في التغيير انفجارا شمل الشكل والمضمون معا ، ولم يتم « على حساب الشكل » .

وقد كانت النتيجة الأولى لهذا الموقف هي تحول الوظيفة البلاغية ؛ فانتقلت الكتابة الأدبية من فن محاكاة الطبيعة الأبدية من خلال نماذج كانت تدرس وتكتسب بالتعليم ، إلى تحرير للطاقة الإبداعية للكاتب . وتغيرت أسماء أساتذة الإبداع الأدبي ؛ إذ ارتقى



« البطالة ، غلاء القمح ، هبوط الأجور ، جشع الملاك والدائنين ، كل ذلك يجعل من « جاك القدرى » شهادة ، قليلة « الروائية » ، عن سنوات الفقر وأزمة ١٧٧٠ ، حيث يستطيع رجل الاقتصاد نفسه أن يفيد منها » (٧٥) .

والواقع أن حقيقة بؤس الطرق الفرنسية في ذلك الزمن والوعى به قد غيرا حقا دلالة « الرحلة » الأدبية . وقد أظهر « روسو » في خطابه في عدم المساواة أن « الطرق الكبيرة احتشدت بالمواطنين المساكين الذين أصبحوا متسولين أو مجرمين » ، في حين يتكلم « ديدور » في « حديث بين أب وأطفاله » عن « الفقراء المشتتين على الطرق الكبيرة » ، وفي القري ، وعلى أبواب الكنائس ، حيث يستجدون حياتهم » (٧٦) . وفي عشية الثورة الفرنسية « لم يستطع الإنسان أن يبقى على قيد الحياة إلا مغربا مهنيا ، واجتماعيا ، وجغرافيا . أما أن يستمر الإنسان في موقعه فكان معناه الموت جوعا . لذا كان على المرء أن يغير مهنته ، وإقليمه ، وبلده » (٧٧) .

وقد حسم هذا الموقف الاجتماعي موقف « ديدور » من الكتابة ومن الجماليات ؛ فقد رفض « ديدور » أسطورة القرية السعيدة التي كانت شائعة ، ولم يفصل منذ ذلك الوقت بين الكتابة الأدبية ومعاناة مواطنيه . وقد عبر « ديدور » في « صالونات » التي نقد فيها الفن التشكيلي ، وفي قصصه كما في كتاباته الأخرى ، عن تمرده إزاء فضيحة الامتيازات الاجتماعية ، وعدم المساواة ، ونقل الضرائب ، إلخ ؛ وكانت جميعا من الدوافع الأساسية التي فجرت ثورة ١٧٨٩ في فرنسا .

٣ - ج . إن قضايا نشأة الرواية تختلف من قارة إلى قارة ، ومن ثقافة إلى أخرى . وربما كان من الخطأ أن يتنقل الباحث من أدب إلى أدب لكي يقوم بمقارنات سريعة ومسطحة على أساس معايير أيديولوجية لا تسمح له بالوصول إلى معرفة دقيقة بالأعمال الأدبية ، تنطلق من داخلها وتأخذ في حساباتها شروط إنتاجها الخاصة . ومع ذلك فهناك بعض الشروط العامة لنضج الشكل مع تغير المضمون الاجتماعي للأعمال . وينبغي أن تدرس هذه الشروط من خلال المقارنة التي تحترم الثابت والمتغيرات .

فمن المقارنات السطحية والسريعة ، تلك المقارنات التي قادت إلى كثير من الأفكار المسبقة والمزيفة أحيانا ، التي نقرأها عند كثير من نقادنا ودارسينا حول علاقة الرواية العربية بالرواية الغربية ؛ فلا شك في أن قصصنا الحديثة قد تأثرت بالقصص الأوروبية بعامة ، والفرنسية بخاصة . ولكن عندما تقاس جودتها أو يقاس نضجها بمدى شبهها أو تشبعها بالقصة الأوروبية فإن هذا يقر نوعا من التبعية يضر بأدبنا ويتجاهل قانون تطورها الخاص . إن إشكالية « اقتباس الشكل » التي عبر عنها يحيى حتى بوضوح فكرة شائعة وشبه راسخة . وما أردنا أن نظهره من خلال مثل « ديدور » و « جاك القدرى » هو أن الرواية الفرنسية لم تنضج في القرن الثامن عشر نتيجة لإعجاب الروائيين « بريشاردسون » و « بفيلدينج » ، بل نضجت مع نضج نظرتهم إلى الداخل ، وارتباطهم بواقعهم الاجتماعي والفكري والجمالي . وهنا يكمن الفرق بين التأثير والتبعية . فالتأثير ثراء واكتمال واكتساب ؛ أما التبعية فهي في نقل الإشكالية بحلوها ، دون جدل بين داخلية السؤال ، أي خصوصية التجربة ، وعالية التطور والتبادل المتكافئ .

بين الأنا والآخر : وسوف نلقى نظرة على « حديث عيسى بن هشام » لتبين كيف أن هذه القصة بحدودها وخصوصيتها كانت مرحلة طبيعية ومتقدمة في نضج الرواية ؛ لأنها نبعت من داخل إشكالية المجتمع المصري - العربي في تلك الحقبة ، من خلال جماليات كانت تخطو نحو النضج الطبيعي ؛ وأن البحث عن شكل أكثر قربا من « القصة الغربية » قد غرّب الإشكالية عن مسارها وأوقف هذا النمو . ذلك بأن النضج يأتي من داخل الشكل والتجربة . والشكل الروائي يزدهر مع تعدد الأصوات وجدل الأفكار والشك في السوابق ، كما تبين لنا من خلال التجربة التاريخية ، ومن خلال الجهد النظري ، ومن خلال أقوال المبدعين . وهذا المعنى لا نرى أن زينب محمد حسين هيكل قد وفقت ، كما قيل ، في نقل القصة العربية نحو « الحداثة » والنضج ؛ فها هنا يتمثل مفهوم تابع للحداثة لا يحترم الشروط الداخلية للإنتاج الثقافي والنمو الأدبي .

وإذا نحن رجعنا إلى أسطورة القصة الأولى الحديثة في الأدب العربي رأينا الإشارة تعين « عيسى بن هشام » و « زينب » ، وتتهم الأولى في المعتاد بالخضوع لشروط المقامة ، في حين تعد الثانية بداية القصة الحديثة الحقيقية . أما روايات جورجى زيدان التاريخية فلا يتوقف المؤرخ عندها إلا عابرا ، وكذلك الأمر مع النماذج الأخرى من القصص . ويقوم حديث عيسى بن هشام على أساس أنه استطاع حقا أن يجدد بنقده للمجتمع ، و « لكنك ... كما في المقامات السابقة ، لا تكاد تقرأ أول صفحاته ، وتبين منهجه ، حتى لا يضيرك أن تقف عند نهاية الفصل ؛ إذ يتم لك علم بموضوع معين . وليس هذا شأن القصة كما ورد من الغرب » (٧٨) . وما نريد أن نظهره هو أن هذا ليس من معيار الحداثة أو المعاصرة في شيء ؛ فالأهمية ليست في الشبه بالقصة « الغربية » ( وأية قصة ؟ ومن أى بلد ؟ ولأى كاتب ؟ إلخ . ) ، بل في التطور من الداخل ، واستقبال التأثير من داخل رؤية ، وموقف من الحياة ، ومفهوم للشكل نابع من هذا الموقف . ومن هذه الزاوية يعبر « حديث عيسى بن هشام » عن وعى بقضايا المجتمع سوف نفتقده عند كاتب « زينب » فيما بعد .

تقدم « حديث عيسى بن هشام » للمؤيلحي شكلا للحوارية ولنقد المجتمع ، في إطار المقامة - الرحلة بين شخصين من سن مختلفة ، ومكانة اجتماعية متباينة . لكن في حين كانت المقامة تقود الرحلة إلى أماكن بعيدة وعلى مسافات طويلة ، يدور الحديث في داخل المجتمع المصري ، وتتم الرحلة على مستويين : في داخل المجتمع الواحد ، في المنازل والشوارع والمؤسسات الإدارية والتشريعية للدولة ، من ناحية ؛ وفي زمنين ؛ زمن محمد على وزمن ما بعد الاحتلال البريطاني لمصر ، وتغير معالم المجتمع في ظل التحديث و « المدنية » ، من ناحية أخرى .

وقد ظلت القصة زمنا طويلا لا تأخذ حقها من التحليل الدقيق على الرغم من شهرتها ، نتيجة لمعيارية المقامة ولأولوية القصة الغربية ، فحرمها ذلك من المعرفة الحقيقية لآلياتها ، ولوضعها في طبعة الأدب « الحديث » . أما الآن ، وبعد الدراسات الرائدة التي قام بها عبد المحسن طه بدر (٧٩) ، وعلى الراعى (٨٠) ، وما قام به غيرهما من الدراسة التحليلية المفصلة للنص من جميع زواياه المضمونية والشكلية (٨١) ، فإن ما أريده من خلال هذا المقال هو إضافة بعض



« ريتشاردسون » مكانة إلى جانب « هوميروس » و « يوريبندس » ، و « سوفوكليس »<sup>(٤٩)</sup> . واتجهت جهود الروائيين الإنجليز والفرنسيين ( « فيلدنج » ، و « ديفو » ، و « ريتشاردسون » ، و « بريفو » ، و « مريفو » ، و « ديدرو » ) إلى اكتساب الواقع ، أي وصف الطبقات الدنيا ، والشخصيات العادية ، والأحداث الجارية ، إلخ<sup>(٥٠)</sup> . وأصبحت الحركة هي السمة الأساسية « لعصر الشك » ، الحركة في الفكر ، وفي المثل ، وفي الأسلوب ، فانعكس ذلك في الخطاب الأدبي . يقول الناقد الأسلوب « ليوسبيتزر » عن « ديدرو » : « لم يكن هنا تعليم كتابي ، بل مجرد خطاب مرن ، وحي ، ومتحرك ، وموظف من أجل التحرر الذاتي للفرد »<sup>(٥١)</sup> . وقد أجرت الباحثة « ليليان فورست » دراسة مقارنة عن الحركة في ثلاثة أعمال هي : « ترسترام شاندلي » ، « لسترن » ، الإنجليز ، و « ابن أخ راصو » لـ « ديدرو » ، الفرنسي ، و « فيرثير » ، « جوت » ، الألمان ، أظهرت فيها إعجاب « ديدرو » بحركة الأفكار ، وأهمية مجرى التعلم (Bildung) عند « جوت » ، وتركيز « سترن » على آليات التحول في كتابة القصة فضلا عما يحكي<sup>(٥٢)</sup> .

وحدث التغيير في البداية من داخل الأجناس الكلاسيكية الرسمية ، المعترف بمكانتها في التصور الأدبي ، فقد رفض الشعر من داخل خطابه البلاغي ، ولهو المجازي اللذين كانا يعوقان انطلاق المشاعر . ثم جاء التغيير في المسرح من داخل « التراجيديات » ، عندما قام « ديدرو » برفض الشخصيات العظيمة والموضوعات التاريخية ، كي يستبدلها بالمآسي الأسرية للطبقات الوسطى . ولكن « ديدرو » ، على الرغم من عشقه للمسرح ، لم ينجح في إيجاد صيغة مرضية له ، بل استطاع أن يقوم في فرنسا بالدور الذي قام به « فيلدنج » في إنجلترا ، وذلك بأن يطرح سؤال الرواية ضد « الروائية » . وقد أثار « ديدرو » قضية الرواية في عملين أساسيين : في مدح ريتشاردسون أولا ، ثم في رواية تعد من أهم الأعمال الفرنسية التي أظهرت في مرآتها الواقع المتغير ، من ناحية ، وسؤال الشكل الأدبي الجديد ، من ناحية أخرى ، وهي « جاك القدرى » . وكان على الرواية في هذه المرحلة أن تقوم بمهمتين كي تفرض نفسها على الساحة الأدبية : أن ترفض الكتابة الكلاسيكية النبيلة ، من ناحية ، وأن ترفض « روائية » رواية المغامرات والبطولات والفروسية ، من ناحية أخرى . ومن خلال ابتكار شكل جديد للكتابة « الحوارية » ، وقصة بلا موضوع ، ورحلة بلا نهاية ، وصور متقطعة لواقع فقد استقراره ، استطاع « ديدرو » أن يترك مع « جاك القدرى » مفهوما غير مألوف في عصره للأدب وللكتابة ولوظيفة الكاتب .

٣ - ب . كانت سمعة جنس الرواية سيئة ، واستمرت كذلك حتى زمن متأخر . فقد رصد ماثان وستون عملاً تخيالياً فيها بين ١٧٠٠ و ١٧١٥ لم تكتب كلمة « رواية » على واحد منها ، بل ظهرت بدلا منها كلمة « حكايات » في ٦٩ « أقصوصة » ، وكلمة « أقصوصة تاريخية » في ٤٠ ، وكلمة « مغامرة » في ٣٠ ، وكلمة « مذكرات » في ٢٠ ، أما الباقي فجاء تحت الأسماء التالية : « رحلات » ، « علاقات » ، « خطابات » ، « محاورات » ، « أمثلة » ، « حوليات » ، وأيضا « حقائق »<sup>(٥٣)</sup> . فلماذا هذا التجاهل ، على الرغم من أن حركة رفض القصة الخيالية كانت قد بدأت منذ زمن ليس قصيرا في شكل

هي أن تصدم القارئ كي تخرجه من أفكاره المسبقة في الحياة . ماذا كان يعني الروائيون بهذا التأكيد التبريري ؟ وما دلالة في نشأة الرواية وبنائها ؟

في الواقع كانت الرواية تأخذ في العصور الماضية أشكال الخرافة والخيال ( المثالي أو البطولي أو الفروسي ) التي تنقل القارئ إلى أماكن برية وأزمنة بعيدة ، وتصور له أبطالاً بلا خوف ولا جوانب ضعف ، يقضون على كل أنواع الأعداء من الوحوش في الغابات ، والقبائل العدوانية ، وقراصنة البحار ، إلخ . وعندما أعجب « ديدرو » بالروائي الإنجليزي « ريتشاردسون » وكتب عنه مدحه الشهير ، كان ذلك لأن « ريتشاردسون » لا يصور « الدم على الجدران » ، ولا الأماكن البرية ، ولا الوحوش المفترسة<sup>(٥٤)</sup> ، بل العالم الذي نعيش فيه ، والذي « عمق مأساته حقيقى » ، وشخصياته تمثل أكثر الواقع الممكن ، مأخوذة من قلب المجتمع ، وأحداثه ماثلة في عادات كل الأوطان المتحضرة . . إلخ .

ولم تكن هذه النزعة إلى الحقيقة بطبيعة الحال اختراعا من القرن الثامن عشر في أوروبا ، فهي ماثلة ، كما بين « باختين » ، في الاتجاهات النقدية ، الساخرة ، والفكاهية ، والمضادة للأدب الرسمي ، التي تمثل التراث ، وربما الذاكرة الحية ، للواقعية . لكن مايمنا هنا هو كيف تشكل الجنس الجديد للرواية ضد « الروائي » ، أو - كما قال الناقد الفرنسي « نيبوديه » : « تبدأ الرواية الحقيقية مع الرواية المضادة (anti-roman) . ومن ناحية أخرى لم يبدأ هذا الاتجاه على وجه التحديد في القرن الثامن عشر ؛ إذ إن رفض رواية الفروسية البطولية قد عرف منذ القرن السابع عشر ، عندما كان الروائي الفرنسي « سوريل » يشير إلى تلك الحكايات التي « يراد منها أن تكون حقيقية ، لا مجرد مشابهة للحقيقة »<sup>(٥٥)</sup> .

إذن فما هو جدير بالاهتمام هو لحظة التحول التي تغيرت فيها ، مع النظرة الجديدة إلى الواقع ، وظيفة الكتابة ومكانة الأديب في المجتمع . في العصور الكلاسيكية كانت وظيفة الأدب الإمتاع والتعليم ، وفي كلتا الحالتين كان المطلوب هو التوافق والانسجام والاندماج في شمولية مقبولة من حيث هي كذلك<sup>(٥٦)</sup> . وهذا ما لم يتقبله كاتب عصر التنوير ، الذي لم يقبل العالم كما هو . فالأدب في القرن الثامن عشر ، وفقا لعبارة « سارتر » - « يتساوى مع النفي » ، أي الشك ، والرفض ، والنقد ، والتشكيك<sup>(٥٧)</sup> . وهكذا يتحول الكاتب إلى حامل رسالة ، راغبا في تغيير العالم والقيم ، بهدف تحريك القارئ وإخراجه من راحته الذهنية ، وأن يتحول بعد قراءته إلى رجل آخر . ويستخلص « مورتية » أن الأولوية هنا يجب أن ترجع إلى المضمون الأيديولوجي للأعمال على حساب العناصر الشكلية ، بهدف انتصار أدب ناقد ، « مشغول قبل كل شيء بإعادة النظر في القيم » . وسوف نرى أن هذا ليس صحيحا كل الصحة ؛ إذ أحدثت هذه الرغبة في التغيير انفجارا شمل الشكل والمضمون معا ، ولم يتم « على حساب الشكل » .

وقد كانت النتيجة الأولى لهذا الموقف هي تحول الوظيفة البلاغية ؛ فانتقلت الكتابة الأدبية من فن محاكاة الطبيعة الأبدية من خلال نماذج كانت تدرس وتكتسب بالتعليم ، إلى تحرير للطاقة الإبداعية للكاتب . وتغيرت أسماء أساتذة الإبداع الأدبي ؛ إذ ارتقى



الرواية الساخرة ( « سكارون » ) ، و « الكوميديا » النقدية ، وبداية رواية التحليل النفسى مع « أميرة كليفيا » لمدام دي لا فاييت ؟

كانت الرواية بمعناها الشائع ما زالت تعنى الوهم الروائى ، والاتصال ، والصنعة الخرافية . يقول « ديدرو » فى مطلع مدح ريتشاردسون : « يفهم من الرواية ، حتى اليوم ، أنها نسيج من الأحداث الخرافية والحقيقية ، وتعد قراءتها خطرة على الذوق والعادات . ويودى لو كان هناك اسم آخر لأعمال ريتشاردسون ، التى تسمو بالروح ، وتؤثر فى النفس ، ويشع من كل جزء فيها حب الخير وتسمى كذلك روايات » (٥٤) .

وقبل هذا الهجوم المباشر على « الروائى » ، كانت قد بدأت ممارسة أنواع أخرى من الكتابة الثرية القصصية ، مثل الرواية الفلسفية ، والفكرية ، والطوبائية ، ولم تكن هذه الأشكال القصصية جديدة ، ولكنها جذبت إليها فلاسفة التنوير لتمثيلها اهتماماتهم ؛ فكانت قصة تليمياك « لفنلون » من أكثر الأعمال التى قرئت فى القرن الثامن عشر ،<sup>(٥٥)</sup> كما انتشرت الرواية الطوبائية والرحلة الخيالية ، حيث كانت تصور المدن الفاضلة ، والمجتمعات المثالية المناقضة للمجتمعات الأوروبية القائمة (٥٦) .

وقد ظهرت طريقة أخرى لدحض « الروائية » ، تمثلت فى « المحاكاة الساخرة » للأنواع الروائية السائدة ( كالرواية البطولية أو رواية القروسية ) ، بما فى ذلك تفصيلات المواقف القصصية ، مثل هجمات القراصنة على الرحلات البحرية ، ولقاءات التعرف على الطريق ، والصيغ الثابتة للمغامرات الغرامية ، والمشاكسات ، والتصالح ، إلخ . التى توجد فى قصص « فولتير » الفلسفية ، مثلا<sup>(٥٧)</sup> وفى هذا السياق تعد « جاك القدرى » من أعظم الأعمال التى تقوم على « المحاكاة الساخرة » فى القرن الثامن عشر ؛ فقد تركت فى الأدب الفرنسى والعالمى ، عن طريق فضحها وسائل « الرواية » وتواطؤات القصص ومواضع اللغة ، أسلوبا جديدا للتفكير وللكتابة .

١ - القصة - الرحلة المضادة : أثارت قصة « جاك القدرى » إعجاب معاصريها منذ أول عهدها . ولم تكن قد طبعت بعد ، ولكن قرأتها أقلية من الأمراء فى « جريدة المراسلة الأدبية » ، حيث نشرت بين نوفمبر ١٧٧٨ ويونيه ١٧٨٠ ، وقرأها « جوته » كذلك ، وقال مدونا فى مذكراته فى يوم ٣ أبريل ١٧٨٠ : « قرأت منذ السادسة حتى الحادية عشرة والنصف ، دفعة واحدة ، « جاك القدرى » ، وتذوقتها كما كان يفعل بعل بابل بوجبة فاخرة ، وشكرت الله أننى استطعت أن أبتلع دفعة واحدة هذا الكم بشهية كبيرة ، كأنها كوب من الماء ، ومع ذلك بمنعة لا توصف » . ثم يقوله فى خطاب له : « تنتقل فى السر غخطوة « لديدرو » « جاك القدرى وسيد » . إنها ممتازة . وجبة فاخرة ، فى غاية الرقة ، مقدمة بذكاء شديد » . وحتى الآن ، ما زالت « جاك » تثير الجدل بين النقاد الذين يرون فيها سمات الرواية الجديدة المعاصرة ، والآخرين الذين يرون أنها يجب أن تقاس بمعايير عصرها . لكن مما لا شك فيه أن هذا العمل يقدم تأملات مهمة عن الرواية فى لحظة نشأتها وتسألها عن شكلها ، مرتبطا بقضايا « عصر الشك » الذى تجذرت فيه .

تبدأ الرواية منذ فقرتها الأولى بالأسئلة التالية :

« كيف التقى أحدهما بالآخر ؟ بالصدفة ، كما يفعل الناس جميعا . وماذا كان اسمهما ؟ فىم يهكم هذا الشيء ؟ من أين أتيا ؟ من أقرب مكان . وإلى أين يذهبان ؟ هل يعرف الإنسان إلى أين يذهب ؟ ماذا كانا يقولان ؟ كان السيد صامتا ، أما جاك فكان يقول إن قبطانه كان يقول إن كل ما يحدث لنا من خير ومن شر مكتوب فى السماء » (٥٨) .

نجد أنفسنا منذ البداية أمام مفتاحين أساسيين : الرحلة ، والقدرية . ونلمح بادئ ذى بدء أن الموضوعين يعالجان بسخرية . وستؤكد القصة هذه السخرية ؛ فلن نعرف مطلقا حتى النهاية إلى أين يذهب السيد والخادم ، بل نسير معها خلال طرق مختلفة ، ونشاهد معها صدف الطريق . وهذه الطرق تدور داخل فرنسا ولا تقودنا إلى بلاد خيالية بعيدة كما كانت تفعل الرواية ، فى حين يحتل الكلام المكان الأساسى لدى الشخصيتين الأساسيتين ( وتقلب الأدوار ، فيصبح « جاك » هو « العارف » ، و « السيد » يتحول إلى « الساذج » ) ، ولدى الأشخاص الآخرين ، وبينهما وبين الذين يلتقيان بهم على الطريق ، ولدى أشخاص يتذكر كلا المتكلمين حكاياتهم . وإلى جانب هذين الموضوعين يضاف موضوع ثالث يعامل بأسلوب السخرية نفسه : قصة حب بين « جاك » و « دينيز » ، فنحن ننتظر قصتها مع « السيد » حتى النهاية ، دون أن ترد إليها أى إشارة .

يتحرك « ديدرو » بقصته إذن على أنها قصة عبثية ، فيهدم من خلالها آليات الرواية : الرحلة ، القدر ، الحب ، محررا للطاقت العميقة لفن القص . وهو يسخر كذلك بأدب الرحلات ، فيغير أدوار القصة « البيكارسكية » فى المضمون والشكل ، مع الاحتفاظ بالإطار القصصى ذاته ، ويحطم الإطار الزمنى المتسلسل ( تلجأ القصة مثلا إلى جميع أنواع التبديل والتضمين ) : يقول الراوى إنه سيقص علينا قصة فلان فى الوقت الذى يستريح فيه هذا الفلان فى حجرته فى فندق الطريق ، أو يترك القصة الأساسية - حب جاك « ودينيز » - ليقص علينا قصة « السيد » رسيس ومدام دي لا بومراى ، أو يتذكر أحد ذكرياته الشخصية وتأخذ القصة عندئذ شكل المذكرات . إلخ ، وبهذه الطرق المختلفة تضاف إلى المحاكاة الساخرة للرواية المحاكاة الساخرة للرحلة البيكارسكية .

فى إحدى مراحل الرحلة ، مثلا ، يسمع « جاك » و « سيده » صراخا وضوضاء يأتيان من خلفهما . ويتساءل الراوى : ماذا يفعل هنا ؟ لو كان « روايا لكان من الممكن أن يقدم معركة تدور بينهما وبين قطاع طرق مسلحين : « كان باستطاعنى أن أدع ذلك كله يحدث ولكن فى هذه الحالة كان هذا يعنى وداعا لحقيقة الحكاية ؛ وداعا لقصة مغامرات « جاك » الغرامية ! » (٥٩) . ( التى لن نعرفها مع ذلك ) . وبعد ذلك بسطور يقول : « من الواضح أننى لا أصنع رواية ، لأننى أهمل ما لم يكن لروائى أن يهمله » (٦٠) . ويسخر من التعرف فى الرواية « الروائية » فيقول : ستظن - أيها القارىء - أن هذا الحصان هو الذى سرق من « سيد » « جاك » ، وتكون عندئذ غخطا ؛ فهكذا كان ما قد حدث فى إحدى الروايات ... » (٦١)

كذلك يتدخل الراوى ليبر عن تردده فى متابعة أحد البطلين فى حالة انفصالهما ، إذ يرى أن وجوده ضرورى لإعطاء ما يحدث فى الرواية سمة الحقيقة : « الآن وقد انفصل « جاك » عن « سيده » فإننى لا أعرف بمن ألحق دون الآخر » (٦٢) ، أو يناقش « جاك » مع



إذن فالحركة الأساسية هنا ليست حركة الرحلة على الطرق ، بل جلد الكلام والحوار بين الفكرة والأخرى . وأحيانا تتداخل الكلمات : « لا أعرف من يتكلم ، هل هو « جاك » أم « سيده » أم أنا ؟ » (٦٨) . والمهم في هذه الحوارية يتمثل في البحث عن الحقيقة وليس بالضرورة في العثور عليها ؛ فالأشياء في زمن الشك « ربما تكون صحيحة ، وربما تكون خاطئة ! » . . . « إن الخبر يأتي مع الشر ، والخبر يأتي مع الخير » (٦٩) .

إن رواية « جاك القدرى » مليئة بهذه التعارضات المعبرة عن ازدواجية الرواية وجدلها . وقد عبرت عن هذه الازدواجية الحوارية الباحثة « هوجيت كوهين » في كتابها عن « المجاز الحوارى فى جاك القدرى » : فقالت : « إن مجاز المعنى يقدم هنا خاصية حوارية تعبر عن عناصر التعارض الفكرى فى الوقت نفسه » (٧٠) . وفى هذه الازدواجية تبدو « جاك القدرى » من أكثر الأعمال المعبرة عن زمنها ، أى عن الثلث الأخير لعصر التنوير ؛ عصر الرفض والبحث والرغبة فى تغيير العالم .

وينبغى قبول الإنسان على ما هو عليه ، فى تنوعه واختلافه . فالإنسان واحد ومتنوع : « نكون أنفسنا ، دائماً أنفسنا ، ولكننا لا نبغى لحظة فى الذات نفسها » (٧١) . وإذا كان الإنسان مختلفاً عن نفسه فكيف يحكم عليه من خلال فعل واحد من أفعاله ؟ ومع ذلك فإنه يجب على الإنسان أن يعرف نفسه لى يعرف الآخرين ، كما أن معرفة الآخرين هى الطريق الأفضل لمعرفة الذات .

### ٣ - جاك القدرى ويؤس الفلاحين :

لا تنغلق « جاك القدرى » على الحوار بين الأنا والآخر ، بل تتيح لنا أن نعيش مع « جاك » و « سيده » القضايا الكثيرة التى كانت مطروحة فى الزمن التاريخى للقصة : يؤس الناس وتحاليلهم على سوء الأحوال وقسوة القدر ، ومواجهتهم للأخلاقية وللعنف والسجن التعسفى . . إلخ . فضلاً عن سوء حالة الريف ويؤس الفلاحين .

وقد جرح « جاك » فى إحدى مراحل رحلته ، واستقبلته أسرة ريفية قامت على علاجه . ومن وراء جدار غرفته كان « جاك » يستمع إلى مضيئه : الشجار بين الأزواج ثم التصالح ، وبين الأطفال الذين « يصنعون فى البؤس » (٧٢) . هذا بالإضافة إلى ما كان يسمعه عن سوء حالة الريف : « كانت السنة سيئة ، لا تكاد تستجيب لحاجاتنا وحاجات أطفالنا . الحبوب غالية ! لا نبيذ ! وليتنا - على الأقل - تتوفر على العمل ، لكن الأغنياء يخنفون ، والفقراء عاطلون . يوم عمل واحد وأربعة أيام بدون أجر . لا يدفع أحد دينه ، والدائن بلا رحمة » (٧٣) .

وتثبت الأحداث ، وكذلك سيرة حياة « ديدرو » فى هذه الحقبة ، وبعض أقواله ، أنه عانى حقاً فى سنة ١٧٧٠ ، أى فى سنة كتابته لـ « جاك القدرى » ، من آلام الفلاحين وتدهور حالة الأرض والزراعة . وقد كتب من « لانجر » ، موطن نشأته فى الريف ، إلى « صوفى فولان » ، حبيبة العمر ، يقول : « هل تصدقين أننى فى وسط همومى لم أكف لحظة عن الشعور بالألم لحالة المحصول ؟ » (٧٤) .

وعندما عاد « ديدرو » إلى باريس ، لم ينس مشاهد البؤس التى ملأت أعماله بعد ذلك ، وبخاصة « جاك القدرى » :

« سيده » زمن القصة ، فيما يتصل بضرورة الاستطراد أو إمكانية الاستغناء عنه :

« السيد - وتظن أننى سأقضى ثلاثة شهور فى بيت الطبيب قبل أن أسمع كلمة واحدة عن مغامراتك الغرامية » . ثم وهو منزوع من التطويل : « لا يمكن هذا يا « جاك » ! أرجوك ، أعفنى مع وصف المنزل وشخصية الطبيب ومزاج الطيبة وتقدم حالتك الصحية ! أقفز ! أقفز فوق ذلك كله ! » (٧٥) .

ومع ذلك تتداخل القصص والأقوال المختلفة ، ويؤخر الاستطراد قصة مغامرات « جاك » ، كما تشغل عنها أيضاً صيغة الاستبدال : بينما نتحدث صاحبة الفندق مع البطلين ، نسمع فى الخلفية أصواتاً تعلمنا بما يحدث فى الفندق فى صورة واقعية ، مصغرة ، كنائية ، لأصوات العالم خارج الفندق . وسوف نرى أهمية هذه الخلفية فى إعطاء هذه القصة العنيفة المفككة دلالتها الحقيقية .

والواقع أن الرحلة ليست هى الأساس ، وإنما تؤدى الرحلة وظيفة الإطار المعروف للرواية . ويتضح هذا من سخرية « ديدرو » من قصص الرحلات ؛ فهو يرفض البعد والمسافة . فماذا كان يمنع المؤلف ، و « ديدرو » يشاركنا السؤال ، من « أن يأخذ « جاك » فى سفينة ترحل إلى الجزر وأن يوصل إليه سيده ؟ » ، وأن يرجعها فى السفينة نفسها إلى فرنسا ؟ « كم هى سهلة صناعة القصص ؟ » (٧٦) . إنه يرفض إذن السفر إلى أمريكا ، إلى بابل كما كان المعتاد فى أدب الرحلات : « تدوس برجلك أرضاً مجهولة لا يحدث فيها شيء مثلاً يحدث فى الأرض التى تعيش فيها ، وكل شيء فيها كبير » (٧٧) . وهذه الحقيقة الأساسية للقصص نجدها عند « روسو » كذلك ، حيث يقول : « كم هو سهل أن يشار الانتباه بالتقديم المستمر لأحداث خرافية ووجوه جديدة تمر مثل صور المصباح السحري ! أما أن تحتفظ دائماً بالانتباه حول الأشياء نفسها دون مغامرات مذهلة ، فهذا أصعب بالتأكيد » (٧٨) . . ونجد أن « ريتشاردسون » قد فعل ذلك ، وأنه فعل ذلك أيضاً بشكل أفضل من الروائى الإنجليزى !

وعلى هذا فإن موقع رحلة « جاك » الأساسى فى اللغة الجديدة التى أعطتها للقصة ، يتمثل فى التساؤل والشك ؛ فى حوارية القص ؛ فى الواقع غير المؤلف الذى سنراه فى خلفية المحاكاة الساخرة .

٢ - الحوارية والازدواجية : والسمة الأساسية لـ « جاك » القدرى تتمثل فى كلام المتحاورين الذى يتحول على الدوام من القص إلى الخطاب المباشر ؛ إلى التأمل ؛ إلى الحكم . كان « ديدرو » قد مجد فى « ريتشاردسون » أنه احترام وجهات النظر المختلفة للشخصيات . وهذا ما حاول هو نفسه أن يفعله ، فاهتم بالتنوع فى اللغة لا بين الشخصيات المختلفة فحسب ، بل فى داخل نفس الشخصية كذلك .

من ثم يعبر « جاك » عن صعوبة الكلام عندما تزدحم الأفكار فى ذهنه : « آه ! لو أستطيع القول بقدر ما أستطيع التفكير ! لكن كان المقدر أن تزدحم الأشياء فى رأسى وألا تواتينى الكلمات » (٧٩) . ومع ذلك فإنه يجد كثيراً من الكلمات للتعبير عن وجهات النظر المختلفة ، والتشكيك فى الأفكار المسبقة .



« البطالة ، غلاء القمح ، هبوط الأجور ، جشع الملاك والدائنين ، كل ذلك يجعل من « جاك القدرى » شهادة ، قليلة « الروائية » ، عن سنوات الفقر وأزمة ١٧٧٠ ، حيث يستطيع رجل الاقتصاد نفسه أن يفيد منها » (٧٥) .

والواقع أن حقيقة بؤس الطرق الفرنسية في ذلك الزمن والوعى به قد غيرا حقا دلالة « الرحلة » الأدبية . وقد أظهر « روسو » في خطابه في عدم المساواة أن « الطرق الكبيرة احتشدت بالمواطنين المساكين الذين أصبحوا متسولين أو مجرمين » ، في حين يتكلم « ديدور » في « حديث بين أب وأطفاله » عن « الفقراء المشتتين على الطرق الكبيرة » ، وفي القرى ، وعلى أبواب الكنائس ، حيث يستجدون حياتهم » (٧٦) . وفي عشية الثورة الفرنسية « لم يستطع الإنسان أن يبقى على قيد الحياة إلا مغربا مهنيا ، واجتماعيا ، وجغرافيا . أما أن يستمر الإنسان في موقعه فكان معناه الموت جوعا . لذا كان على المرء أن يغير مهنته ، وإقليمه ، وبلده » (٧٧) .

وقد حسم هذا الموقف الاجتماعى موقف « ديدور » من الكتابة ومن الجماليات ؛ فقد رفض « ديدور » أسطورة القرية السعيدة التي كانت شائعة ، ولم يفصل منذ ذلك الوقت بين الكتابة الأدبية ومعاناة مواطنيه . وقد عبر « ديدور » في « صالوناته » التي نقد فيها الفن التشكيل ، وفي قصصه كما في كتاباته الأخرى ، عن ثمره إزاء فضيحة الامتيازات الاجتماعية ، وعدم المساواة ، وثقل الضرائب ، إلخ ؛ وكانت جميعا من الدوافع الأساسية التي فجرت ثورة ١٧٨٩ في فرنسا .

٣ - ج . إن قضايا نشأة الرواية تختلف من قارة إلى قارة ، ومن ثقافة إلى أخرى . وربما كان من الخطأ أن يتقن الباحث من أدب إلى أدب لكي يقوم بمقارنات سريعة ومسطحة على أساس معايير أيديولوجية لا تسمح له بالوصول إلى معرفة دقيقة بالأعمال الأدبية ، تنطلق من داخلها وتأخذ في حساباتها شروط إنتاجها الخاصة . ومع ذلك فهناك بعض الشروط العامة لنضج الشكل مع تغير المضمون الاجتماعى للأعمال . وينبغى أن تدرس هذه الشروط من خلال المقارنة التي تحترم الثوابت والمتغيرات .

فمن المقارنات السطحية والسريعة ، تلك المقارنات التي قادت إلى كثير من الأفكار المسبقة والمزيفة أحيانا ، التي نقرأها عند كثير من نقادنا ودارسينا حول علاقة الرواية العربية بالرواية الغربية ؛ فلا شك في أن قصصنا الحديثة قد تأثرت بالقصص الأوروبية بعامة ، والفرنسية بخاصة . ولكن عندما نقاس جودتها أو يقاس نضجها بمدى شبهها أو تشبعها بالقصة الأوروبية فإن هذا يقر نوعا من التبعية يضر بأدبنا ويتجاهل قانون تطورها الخاص . إن إشكالية « اقتباس الشكل » التي عبر عنها يحيى حقى بوضوح فكرة شائعة وشبه راسخة . وما أردنا أن نظهره من خلال مثل « ديدور » و « جاك القدرى » هو أن الرواية الفرنسية لم تنضج في القرن الثامن عشر نتيجة لإعجاب الروائيين « بريشاردسون » و « فيلدنج » ، بل نضجت مع نضج نظرتهم إلى الداخل ، وارتباطهم بواقعهم الاجتماعى والفكرى والجمالى . وهنا يكمن الفرق بين التأثير والتبعية . فالتأثير ثراء واكتمال واكتساب ؛ أما التبعية فهي في نقل الإشكالية بحلوها ، دون جدل بين داخلية السؤال ، أى خصوصية التجربة ، وعالية التطور والتبادل المتكافئ .

بين الآن والآخر : وسوف نلقى نظرة على « حديث عيسى بن هشام » لتبين كيف أن هذه القصة بحدودها وخصوبتها كانت مرحلة طبيعية ومتقدمة في نضج الرواية ؛ لأنها نبعت من داخل إشكالية المجتمع المصرى - العربى في تلك الحقبة ، من خلال جماليات كانت تحطون نحو النضج الطبيعى ؛ وأن البحث عن شكل أكثر قربا من « القصة الغربية » قد غرّب الإشكالية عن مسارها وأوقف هذا النمو . ذلك بأن النضج يأتي من داخل الشكل والتجربة . والشكل الروائى يزدهر مع تعدد الأصوات وجدل الأفكار والشك في السوابق ، كما تبين لنا من خلال التجربة التاريخية ، ومن خلال الجهد النظرى ، ومن خلال أقوال المبدعين . وبهذا المعنى لا نرى أن زينب محمد حسين هيكل قد وفقت ، كما قيل ، في نقل القصة العربية نحو « الحداثة » والنضج ؛ فها هنا يتمثل مفهوم تابع للحداثة لا يحترم الشروط الداخلية للإنتاج الثقافى والنمو الأدبى .

وإذا نحن رجعنا إلى أسطورة القصة الأولى الحديثة في الأدب العربى رأينا الإشارة تعين « عيسى بن هشام » و « زينب » ، وتتهم الأولى في المعتاد بالخضوع لشروط المقامة ، في حين تعد الثانية بداية القصة الحديثة الحقيقية . أما روايات جورجى زيدان التاريخية فلا يتوقف المؤرخ عندها إلا عابرا ، وكذلك الأمر مع النماذج الأخرى من القصص . ويقوم حديث عيسى بن هشام على أساس أنه استطاع حقا أن يجدد بنقده للمجتمع ، و « لكنك » . . . كما في المقامات السابقة ، لا تكاد تقرأ أول صفحاته ، وتبين منهجه ، حتى لا يضيرك أن تقف عند نهاية الفصل ؛ إذ يتم لك علم بموضوع معين . وليس هذا شأن القصة كما ورد من الغرب » (٧٨) . وما نريد أن نظهره هو أن هذا ليس من معيار الحداثة أو المعاصرة فى شيء ؛ فالأهمية ليست فى الشبه بالقصة « الغربية » ( وأية قصة ؟ ومن أى بلد ؟ ولأى كاتب ؟ إلخ . ) ، بل فى التطور من الداخل ، واستقبال التأثير من داخل رؤية ، وموقف من الحياة ، ومفهوم للشكل نابع من هذا الموقف . ومن هذه الزاوية يعبر « حديث عيسى بن هشام » عن وعى بقضايا المجتمع سوف نفتقده عند كاتب « زينب » فيما بعد .

تقدم « حديث عيسى بن هشام » للمؤلىحى شكلا للمحوارية ولنقد المجتمع ، فى إطار المقامة - الرحلة بين شخصين من سن مختلفة ، ومكانة اجتماعية متباينة . لكن فى حين كانت المقامة تقود الرحلة إلى أماكن بعيدة وعلى مسافات طويلة ، يدور الحديث فى داخل المجتمع المصرى ، وتتم الرحلة على مستويين : فى داخل المجتمع الواحد ، فى المنازل والشوارع والمؤسسات الإدارية والتشريعية للدولة ، من ناحية ؛ وفى زمنين ؛ زمن محمد على وزمن ما بعد الاحتلال البريطانى لمصر ، وتغير معالم المجتمع فى ظل التحديث و « المدنية » ، من ناحية أخرى .

وقد ظلت القصة زمنا طويلا لا تأخذ حقها من التحليل الدقيق على الرغم من شهرتها ، نتيجة لمعيارية المقامة ولأولوية القصة الغربية ، فحرمها ذلك من المعرفة الحقيقية لآلياتها ، ولوضعها فى طبيعة الأدب « الحديث » . أما الآن ، وبعد الدراسات الرائدة التى قام بها عبد المحسن طه بدر (٧٩) ، وعلى الراعى (٨٠) ، وما قام به غيرهما من الدراسة التحليلية المفصلة للنص من جميع زواياه المضمونية والشكلية (٨١) ، فإن ما أريده من خلال هذا المقال هو إضافة بعض



٢ - الوصف المكان والشخصيات : وعندما يتوقف الراوي في السرد الزمني لكي يصف المكان ، يقدم إلينا مشاهد في غاية الدقة والسخرية والقسوة الكاريكاتورية الحية . ولتأخذ مثلاً فصل « أبناء الكبراء » . وينبغي أن نقف هنا عند فن السرد والوصف المحكمين ؛ فمنذ بداية الفقرة نباشر لمحة راقية عن حركة الشخصيات ، كما نباشر الفن في تصويرها :

« قال عيسى بن هشام : ودعان الباشا للسير معه وهو يكفكف أدمعه . وتبعنا البيطار من خلفنا بخطاه الثقيلة ، وعصاه الصقيلة ؛ فقد صقلها طول التوكؤ والاستعمال ، وتعزى بها في السير والانتقال ، عن ظهور الخيل ومتون البغال . إلى أن وقفنا عند أحد القصور الكبيرة من الفنادق الشهيرة . »

والسجع هنا ليس زينة كلامية ، بل هو إيقاع<sup>(٨٦)</sup> يصحب انتقال الشخصية ، ويصور مدى طول حياته ومعاناته في السير على القدم ، في حين تؤكد المفارقة بين تنعيم اللغة الراقية ، ودونية المشهد ، سخرية الراوي . وتؤكد هذه السخرية ، بل تزداد قسوة ، في الوصف الواقعي لداخل قصر الأغنياء ، وتنقل النص إلى مستوى روائع في أدب النقد الاجتماعي التقليدي ( الجاحظ و « بوكاتشو » في وصفها لمجتمعيهما ) : فهال الباشا ما رآه من ضخامة البناء ، وفخامة المنظر والرواء ، وما لقيه من أدب الخدم والأعوان ، ورشاقة الوصفاء والغلمان ، فتخيل أننا أخطأنا الأبواب والمداخل ، فدخلنا بيتاً من بيوت الوكلاء أو القناصل . وتقدمت للسؤال والاستخبار ، وقد خلفنا البيطار في الانتظار ، فدلنا أحد الخدم على رقم المكان الذي يسكنه الأمير ، بعد طول التردد والتفكير . فما وصلنا حتى دفع الباشا يديه دفق الباب ، لم يلتفت لطلب إذن ولا لرجع جواب . فوجدنا أمامنا جماعة من أولاد الأمراء ، وأعقاب الكبراء ، مختلفين في الجلوس ، حاسرين عن الرؤوس ؛ ففريق منهم عاكفون على لعب القمار ، وفريق ينظرون في صور خيل المضمار . ومنهم جماعة قد استداروا بامرأة نصف ، لا عجوز شهواء ، ولا فتاة حسناء . تجتلب الحسن بإفراط التأنق والتفنن ، في وجوه التصنع والتزين ، فيكاد يضىء وجهها بسنا العقود والقلائد ، ويتلألأ جبينها بلألأ الجواهر والفرائد ، وفي وسط المكان مائدة عليها صنوف الراح ، في الأباريق والأقداح ، ويجانبها منضدة عليها آنية منضدة ، وفوقها الدواة والقرطاس ، وسراة مرصعة بالماس ، وكتب أعجمية موشاة بالذهب ، لا أدري إن كانت في اللهوأم في الأدب . وعلى الأرض أوراق أحكام منشورة ، وجرائد تحت الأقدام متشورة . لم يفضض عنها « ظرف » ، ولم يقرأ منها حرف . وسمعناهم يتراطنون جميعاً بلغات أجنبية ، دون اللغة التركية أو العربية ، إلخ<sup>(٨٧)</sup> .

هذا مجتمع في صورة مصغرة ، يحيه المشهد الذي يصاحبه الفعل وتنوع الشخصيات . وتعلمنا الصورة ، ويؤكد لنا الفعل ، مدى رفاهية هذا المجتمع ، وبداية الفساد فيه ، وثقافته المغربة . ويتهى المشهد بمعركة بين بعض الشخصيات ، تدخل فيه الصراع والحياة ، وتخرجه من سكون التصوير الأيقوني .

٣ - الغرب والشرق : رأينا في حجرة جلوس القصر كتباً أعجمية وأناساً يتراطنون جميعاً بلغات أجنبية ، دون اللغة التركية أو العربية . وهذا النقد عام في « حديث عيسى بن هشام » ، حيث

الملاحظات الخاصة بوضع نص « حديث عيسى بن هشام » في قضية نشأة الرواية و « روائيتها » على ثلاثة مستويات : في نقدها للمجتمع ؛ وفي تغييرها للشكل من داخل المقامة ؛ وفي موقفها من « الغرب » .

١ - الوصف الزماني وجدل الماضي والحاضر : أراد محمد المويلحي من خلال كتابه ، بحسب قوله ، أن يشرح « أخلاق أهل العصر وأطوارهم » ، وأن يصف « ما عليه الناس في مختلف طبقاتهم من النقائص التي يتعين اجتنابها ، والفضائل التي يجب التزامها<sup>(٨٨)</sup> » . وقد نجح إلى حد كبير في تقديم الصورة الميينة لأحوال مجتمعه ، على نحو لم يتحقق لهيكل عندما أعلن عن عزمه في وصف « مناظر وأخلاق ريفية » . ويبقى أن نتساءل عما كان يعنيه عندما قال إن قصته حقيقة متبرجة في ثوب من الخيال ، وليست خيالاً مسبوكة في قالب حقيقة . هل تعبر هذه الجملة عن حقيقة مجتمع في أسلوب مسجوع ؟ أم عن نزعة إلى الحقيقة ضد رومانسية القصة المترجمة ؟ أم عن رؤية جمالية جديدة ؟ في رأينا أن محمد المويلحي كان من داخل نقده للمجتمع قد بدأ حقاً في تكوين رؤية جمالية ضد الروائية . والرومانسية - المزيفة للقصص المترجمة .

في « حديث عيسى بن هشام » محوران لنقد المجتمع ؛ أحدهما زمني ، والآخر مكاني ؛ وكل منهما يعبر عن مفهوم للكتابة الأدبية ، وليس عن مجرد نقد مضمون في ثوب خيالي - كما قال المؤلف نفسه . ويبدو النقد الزماني أكثر دلالة ؛ فهو يبدأ بقصة الباشا التركي المتوفى الذي يرجع إلى الحياة ليرى ما حدث في مجتمع تغير كلية عما كان يعرفه . وتردد نغمة أساسية في الكتاب أسى الباشا على الماضي<sup>(٨٩)</sup> . ويمشى الباشا في الشوارع ، ويكي التجديد ، ويحس على القيم التي انقرضت : « وأخذ الباشا يتذكر الطرق وأماكنها ، والأزقة ومسكنها . ويقول : كان هنا وكان هنا<sup>(٩٠)</sup> » .

أما فيما يخص القيم فنجد وعياً مزدوجاً بين حينين إلى ماض قد انقضى ، وأفكار مسبقة عن الحياة ، والتأمل في حكم القانون الذي حل مكان الشهامة القديمة ، التي كانت تمل الأخذ بالثأر ، والدفاع عن الشرف بقوة اليد والسلاح . فما موقف المؤلف بين لغة الراوي ولغة عيسى ولغة الباشا ؟ لا نعرف دائماً ؛ فالباشا يدافع عن نظام قديم ، وهو من موقعه الطبقي يشتم الفلاح « السفه » ، « الوقح » ، الذي لا يستحق إلا الضرب ، ولكن القانون دخل للدفاع عنه . ولسنا نعرف على وجه الدقة هل حقق الحكم بالقانون المساواة والإنصاف أم لا ؛ وهل تصح المساواة أصلاً . ويتأمل الباشا : « وكيف ينطبق هذا التضيق على ما تصفه لي من مساواة ، وقد قال القرآن « ورفعنا بعضهم فوق بعض درجات » ؟ ويصور المشهد التفرقة الفعلية التي تفصل بين الناس في إحدى الفقرات الحوارية ، الحية ، للكتاب . يقول المفتش : « ذلك ما يقضى به القانون أيضاً ؛ فإنه قائم على المساواة بين الناس ، ولا فرق عنده في المقامات والأعمار<sup>(٩١)</sup> » . والمفارقة هنا واضحة بين أقوال الباشا والمفتش وقول القرآن الكريم وأفعال الناس . وفي هذا الجدل ، وهذا الموقف الساخر الذي يصحبه محاكاة ساخرة للقول الشائع ولنظام سائد ، تعبير عن صدق الوعي - وعمقه - بالمرحلة الانتقالية التي كان المويلحي الكاتب يمر بها .

المصري من ماله وعقاره» (٩٠).

\*\*\*

هل انتضحت وجهة نظرنا من خلال هذه الرحلة السريعة خلال الأعمال والنظريات ؟ ما أردت أن أنامله فقط ، وربما استطعت أن أعمقه فيما بعد ، هو أن تطور الشكل يأتي من نضج السؤال في داخل التجزئة . وهنا يستقبل التأثير برؤية مختلفة ، ويشري الحركة ولا يعوقها . ويرتبط هذا بالنظر إلى التراث ؛ فالتراث ليس ماضيا ينقل منه الجيد ويترك السيئ ، بل هو تجربة حية تنمو من سؤال الحاضر ورؤية المستقبل . إنه رحلة مع الذات ومع الآخر ، تكونت فيها ذخيرة من الكلمات والمجازات والأساطير والأفكار ، كونت الوعي - واللاوعي - الجماعي . ويصبح الأدب فقيرا إذا انقطع عنها ؛ وهي تعوقه إذا التزم بها دون أن يجاوزها . وربما كان القانون هنا كامنا في الحركة والجلد .

ونظن في هذا الإطار أن القطيعة التي حدثت بين « زينب » و « حديث عيسى بن هشام » قد كرست التبعية بدلا من النمو الطبيعي ، الجدل بين المحلي والعالمي . ففي حين يتمثل مفهوم « الحدائق » في التبعية العربية للغرب - في الحقبة الليبرالية ، وربما في حقبة أخرى - « بالشبه مع ما هو غربي » ، أرى أن « حديث عيسى بن هشام » ، على الرغم من حنين كاتبها إلى الماضي ، أكثر معاصرة من « زينب » ، في وعيها بقضايا مجتمعتها ، وفي إدخالها المحكم لنقد الواقع في شكل المقامة ، وإن لم تصل إلى « المحاكاة الساخرة » ، التي تدمر الشكل القديم ، وتقيم مكانه - كما قال « باختين » - النقد الشامل ، الذي نقل القصة الفرنسية من داخل الرحلة « الليكارسكية » . وربما كان هذا الغياب للوعي الشامل ، وللقيد العميق ، وللسخرية ، هو الذي أوقف نمو القصة العربية مدة طويلة ؛ إذ لم تخرج إلا منذ عهد قريب من آفاق الطبقات الوسطى .

ينتقد محمد المويلى الكلمات الأوروبية ، والفرنسية على وجه الخصوص ، التي دخلت إلى اللغة : « الكرافات » ، و « مونشير » (mon cher) و « الأنوميل » و « الأوتيل » ، الخ . والمعادات الحضارية الجديدة ، من عادات اللهو والسهر الأوربية ، إلى الرغبة في اقتناء البضائع الأوروبية : « وقد طلبت منك بالأمس أن تشتري لي ذلك العقد الذي حضر لتاجر الحل من أوروبا في البريد الأخير » .

وكان محمد المويلى واعيا كل الوعي بخطورة التبعية التي دخل فيها المجتمع المصري . وكثيرا ما يذكرنا أسلوب نقده وموضوعاته بمقالات عبد الله النديم ، على نحو يجعلنا نتأمل فيما فقدته الرواية العربية في بداية نموها ، عندما بترت هذه الأشكال الساخرة للأسلوب القصي في تراثنا القريب ! فقد سيطر الأجانب على ورثة وقف الباشا سيطرة كاملة : « وكل ما تسراه من هذا الجانب ، فهو ملك للأجانب » (٨٨) . وهذا الوضع ليس المستول عنه هو الأجنبي وحده ، بل نحن كذلك ؛ فقد اخترناه : « الباشا - وهل عاد الفرنسيين فأدخلوكم تحت حكمهم وسلطانهم مرة أخرى ؟ . عيسى بن هشام - لا ، وإنما نحن الذين أدخلنا أنفسنا في حكمهم ، فاخترنا قانونهم ليقوم عندنا مقام شرعنا » (٨٩) . وحتى إذا كانت القضية المثارة هي وضع القانون النابليوني في مقابل الشرع الإسلامي ، فتتبع الأسلوب يؤكد تبعية « نحن » بوصفها موضوعا أساسيا للعمل برمته .

وإذا راعينا وجهة نظر التناص بين نصوص النهضة العربية في القرن التاسع عشر ، استطعنا أن نجد في نص عيسى بن هشام محاكاة ساخرة لكتابات رفاة الطهطاوي ، الممثلة للحضارة الفرنسية ، ملونة هنا بسخرية من الذات ، سوف تفقدتها - على مدى من الزمن - الكتابات العربية : « ولما كان الأجانب هم أحق وأولى بالغنى ، لسعيهم وجهدهم وكان المصريون أخلق بالفقر وأجدر ، لإهمالهم وتوانيتهم ، كان معظم القضايا التي تحكم فيها هذه المحاكم لابد أن تنتهي بسلخ

## هوامش

١ - لقد أفادت هذه الدراسة كثيرا من بعض جلسات العمل مع سيد البحراوي ، ومحمد حسان ، ومتنصر محمد ، كما أثراهما العمل المشترك والمناقشات مع طلبة الدراسات العليا في القسم الفرنسي بكلية الآداب - جامعة القاهرة - في السنتين السابقتين .

٢ - انظر Pierre ZIMA, L'ambivalence romanesque, Paris, Le Syco-more, 1980.

بيرزما ، الازدواجية الروائية

٣ - P. D. HUET, Traité de L'origine des romans, Paris, Mariette, 1711, p. 3.

ب . د . هو يوه ، مقال في أصل الرواية ، ص ٣ .

٤ - المرجع نفسه ، ص ٢ .

٥ - المرجع نفسه ، ص ١٣ .

٦ - المرجع نفسه ، ص ١٥ .

٧ - المرجع نفسه ، ص ١٨ - ١٩ .

٨ - انظر محمد حسين هيكل . ثورة الأدب ، القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٧٨ ، فصل « فن القصص » ، و « سبب لتور القصص » ، ص ٦٨ - ٩٦ .

٩ - المرجع نفسه ، ص ٧٢ .

١٠ - المرجع نفسه ، ص ٧٩ .

١١ - يحيى حقي ، فجر القصة المصرية ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٥ ، ص ٤١ .

١٢ - المرجع نفسه ، ص ٢٢ .

١٣ - انظر : Ian WATT, The Rise of the Novel, London, Penguin Books, 1963

١٤ - انظر : Gerard GENETTE, Introduction à l'architexte جينيت ، مقدمة إلى النص الشامل Paris, Seuil, 1979

١٥ - ثورة الأدب ص ٧٧ .

١٦ - المرجع نفسه ، ص ٧٨ .

١٧ - فجر القصة المصرية ، ص ١٠٣ .



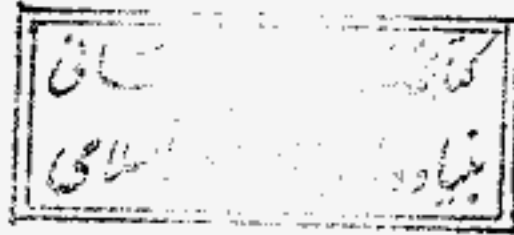
- للأدب المقارن ١٩٧٦ طبعة ١٩٨٠ ، ص ٦٢ .  
SARTRE, Littérature, p. 131 — ٤٨
- سارتر ، الأدب ، ص ١٣١ .  
٤٩ — ديدرو ، مدح ريتشاردسون .  
L. PEER, Fielding and Diderot in the History of Novel Theory — ٥٠  
Acts VIII Congress AILC, Budapest 1976.
- ل . بير ، فيلدينج وروسو في تاريخ نظرية الرواية ، المؤتمر الثامن للجمعية العالمية للأدب المقارن ، بودابست ١٩٧٦ — طبعة ١٩٨٠ .  
L. SPITZER, Linguistics and Literary History Princeton, P. U. — ٥١  
p., 1948 pp. 166, 167  
L. FURST, Mobility in Tristram Shandy, Le Neveu de Rameau — ٥٢  
and Werther, AILC 1976 .
- الحركة في تريسترام شاندي ، ابن أخ رامو وفيرنير .  
٥٣ — ديبلوفر ، المرجع المذكور ، أنظر أيضا  
G. MAY, Le dilemme du Roman au XVIII siècle, Paris PUF, 1963.
- ج ، ماي ، معضلة الرواية في القرن الثامن عشر .  
٥٤ — مدح ريتشاردسون ، ص ٢٩ .  
٥٥ — هوجيت كوهين ، المجاز الحوارية في جاك القدرى ، ص ٢٩  
H. COHEN, "La figure dialogique dans Jacques le Fataliste" in  
Studies on Voltaire and the 18 th Century, Oxford 1976, p. 29 .  
B. BAGZKO, Lumières de l'utopie Paris, Payot, 1978 . — ٥٦
- انظر : أضواء من الطوبائية  
٥٧ — انظر Aziza Said, Formes et signification du conte philosophique  
de Voltaire, These manuscrite, 1981, et notamment "la  
parodie"
- عزيزة سعيد ، الأشكال ودلالة القصة الفلسفية عند فولتير ، رسالة غير  
منشورة ، ١٩٨١ ، القاهرة وبخاصة الجزء الثالث في « المحاكاة  
الساحرة » .
- DIDEROT, Jacques le Fataliste, Paris, Flammarion, 1970, p. — ٥٨  
25. ديدرو ، جاك القدرى ، ص ٢٥ . ٢٥ .
- ٥٩ — المرجع نفسه ، ص ٣٧ .  
٦٠ — المرجع نفسه .  
٦١ — المرجع نفسه ، ص ٦١ .  
٦٢ — المرجع نفسه ، ص ٤٧ .  
٦٣ — المرجع نفسه ، ص ١٠٢ .  
٦٤ — المرجع نفسه ، ص ١٨٦ .  
٦٥ — المرجع نفسه .
- J. J. ROUSSEAU, Les Confessions, t. I, pp. 546 — 7 ed, la — ٦٦  
Pleiade ٥٤٦ — ٥٤٧ ، جزء ١ ، ص ١٠٩ .  
٦٧ — « جاك » ، الأعمال الروائية ، ص ٥٠٩ .  
DIDEROT, "Jacques le Fataliste" in Oeuvres romanesque, p. 509.
- ٦٨ — جاك القدرى ، ص ١٣٨ .  
٦٩ — « جاك » ، الأعمال الروائية ص ٥٣٣ ، ٥٧٣ .  
٧٠ — هـ . كوهين ، المجاز الحوارية ، ص ٢١ .  
R. KEMPF, Diderot et le roman, p. 208. — ٧١
- ديدرو والرواية ، ص ٢٠٩ .  
٧٢ — جاك القدرى ، ص ٤٤ .  
٧٣ — المرجع نفسه ، ص ٤٢ .  
٧٤ — DIDEROT, Lettres à Sophie Volland, Paris, Gallimard, 1938, t. —  
II, p. 238 . ديدرو ، خطابات إلى صوفي فولان ، جزء ٢ ، ص ٢٣٨ .  
Hannae FAHMY, La Personnalité de Diderot, d'après  
se courtespondance avec Sophie Volland, Le Caire 1967.  
انظر أيضا : هناك فهمي ، شخصية ديدرو من خلال مراسلته مع صوفي
- The Rise of the Novel, p. 21. — ١٨
- ١٩ — المرجع نفسه .  
٢٠ — المرجع نفسه ، ص ١٧ .  
DIDEROT, Oeuvres esthétiques, Paris, 1968, p. 369. — ٢١
- ديدرو ، الأعمال الجمالية ، ص ٣٦٩ .  
DIDEROT, L'origine et la nature du beau, in Oeuvres : — ٢٢  
Esthetiques.
- ديدرو ، أصل وطبيعة الجمال ، في الأعمال الجمالية .  
٢٣ — المرجع نفسه ، ص ٤٢٢ .  
٢٤ — كانت ، نقد الحكم ، ص ٦٩ E. KANT, Critique de la faculté de  
juges, Paris, Vrin, 1979 p. 69.
- ٢٥ — لوكاتش ، الرواية في كتابات موسكو ص ٨٢ G. LUKAČS, "Le roman  
in Ecrits de Moscou, Paris, Editions Sociales, p. 82.
- ٢٦ — محمد براءة ، مقدمة الخطاب الروائي القاهرة ، دار الفكر للدراسات والنشر  
والتوزيع ، ١٩٨٧ ص ٩ .  
HEGEL, Esthétique, Paris, Flammarion, 1979 t. II, p. 347. — ٢٧
- هيجل ، الجماليات ، الجزء ٢ ، ص ٣٤٧ .  
HEGEL, Esthétique, t. IV, p. ١٥٤ ، ص ٤ ، جزء ٤ ، ص ١٥٤ — ٢٨  
154.b
- G. LUKAČS, Théorie du roman, Paris, Gonthier 1963, p. 54 . — ٢٩
- لوكاتش ، نظرية الرواية ، ص ٥٤ .  
٣٠ — المرجع نفسه ، ص ٧٢ .  
٣١ — المرجع نفسه ، ص ١١٩ .  
٣٢ — المرجع نفسه ، ص ١٢٣ .  
٣٣ — المرجع نفسه ، ص ١٢٣ .  
٣٤ — المرجع نفسه ، ص ١٢٤ .  
٣٥ — المرجع نفسه ، ص ١٢٥ .  
٣٦ — G. LUKAČS, 'Le roman' in Ecrits de Moscou, p. 103 .
- لوكاتش ، الرواية ، في كتابات موسكو ، ص ١٠٣ .  
٣٧ — نفس المرجع ، ص ١٠٣ .  
٣٨ — نفس المرجع ، ص ١٠٦ .  
٣٩ — M. BAKHTINE, ' Récit épique et roman ' in Esthétique et  
théorie du roman, Paris Gallimard 1978, pp. 441 — 473.
- باختين : « الملحمة والرواية » في جماليات الرواية ونظريتها ص ٤٤١ —  
٤٧٣ . وقد ترجم جمال شحيد هذا النص .  
٤٠ — انظر أمينة رشيد ، علاقة الزمان بالمكان في العمل الأدبي « زمكانية  
باختين » ، أدب ونقد ، عدد ١٨ ، ديسمبر ١٩٨٥ ، ص ٤٧ — ٥٩ .  
٤١ — لوكاتش ، « الرواية » في كتابات موسكو ص ٧٠ .
- N. SARRAUTE, L'ère du soupçon, — ٤٢  
Paris, Gallimard, 1956 p. 47 ص ٤٧ ، عصر الشك ،  
R. KEMPE, Diderot et le roman, Paris, Seuil, 1984, p. 27 . — ٤٣
- ر . كميف ، ديدرو والرواية ، ص ٢٧ .  
aussi H. MACHHOUR, Lecture critique — ٤٤  
du conte chez Diderot, Thèse manuscrite, Le Caire 1981.
- مشهور ، قراءة نقدية للقصة عند ديدرو ، رسالة غير منشورة القاهرة  
١٩٨١ .  
DIDEROT, Eloge de Richardson, in Oeuvres Esthétiques, p. 30. — ٤٥
- ديدرو ، « مدح ريتشاردسون » في الأعمال الجمالية ، ص ٣٠ .  
DELOFFRE, "Le problème de l'illusion romanesque et le re- — ٤٦  
nouvellement des techniques narratives entre 1700 et 1715" in  
La littérature narrative d'imagination, Paris 1961.
- انظر ديبلوفر ، مشكلة الوهم الروائي وتحديد الآليات القصصية بين ١٧٠٠  
و ١٧١٥ في الأدب القصصي الخيالي .  
R. MORTIER, Tradition et innovation Acts VIII Congress — ٤٧  
AILC Stuttgart 1980, p. 62.

عيسى بن هشام ليبيا - تونس ، الدار العربية للكتاب ١٩٨٢ ؛ وأحمد إبراهيم اغوارى ، نقد المجتمع في حديث عيسى بن هشام للمويلحي ، القاهرة ، دار المعارف ١٩٨٦ .

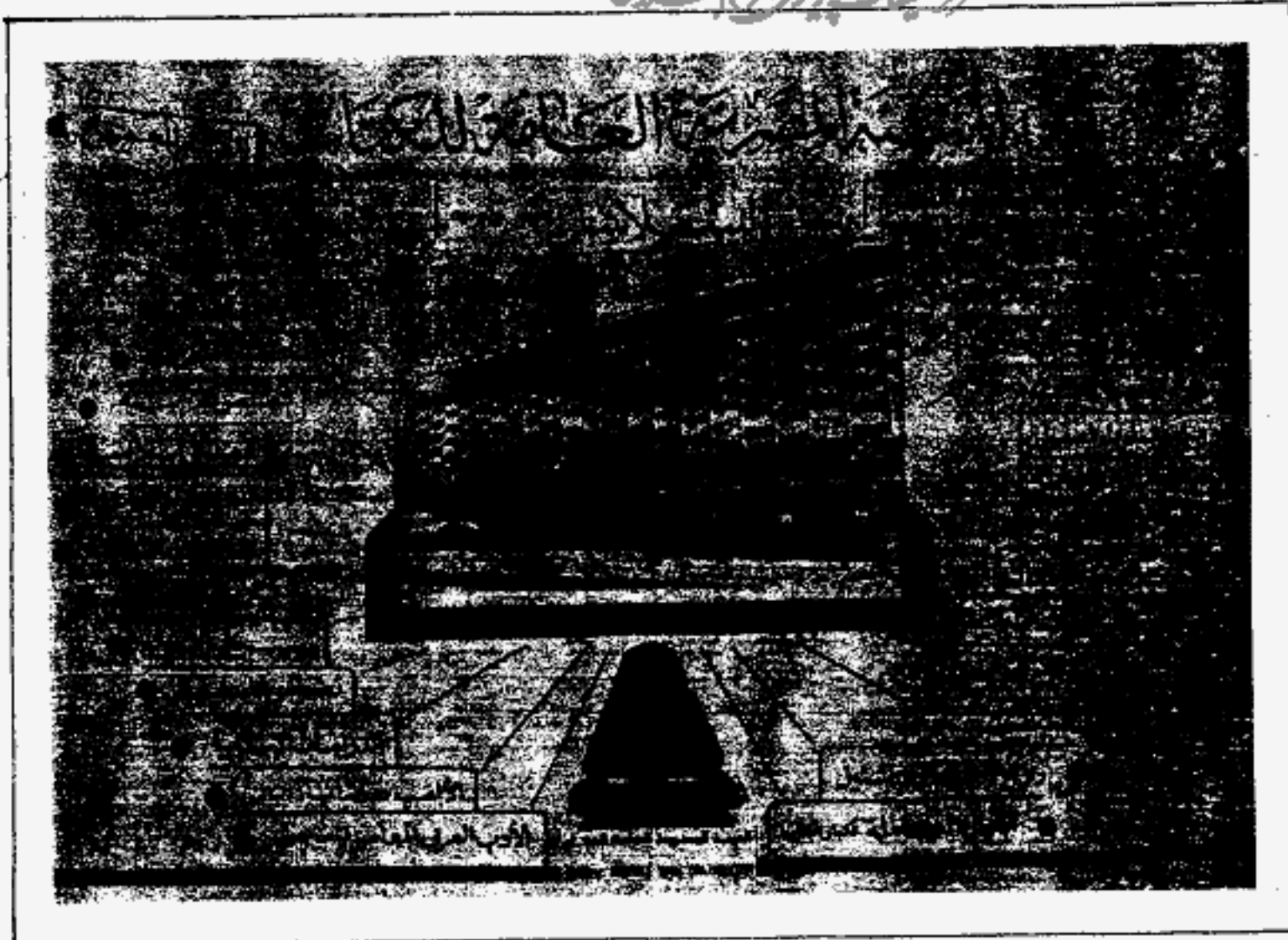
- ٨٢ - محمد المويلحي ، حديث عيسى بن هشام ، القاهرة مطبعة مصر ، ص ٦ .
- ٨٣ - المرجع نفسه ، ص ٤٩ .
- ٨٤ - المرجع نفسه ، ص ٧٦ .
- ٨٥ - المرجع نفسه ، ص ٥٧ .
- ٨٦ - المرجع نفسه ، ص ٨٢ .
- ٨٧ - المرجع نفسه ، ص ٨٢ - ٨٣ .
- ٨٨ - المرجع نفسه ، ص ٦٣ .
- ٨٩ - المرجع نفسه ، ص ٤١ .
- ٩٠ - المرجع نفسه ، ص ٤٢ .

فولان ، رسالة غير منشورة ١٩٦٧ ، القاهرة وفد كتب ديدرو إلى صوفي فولان ٥٥٣ رسالة من ١٧٥٩ حتى ١٧٧٤ .

- ٧٥ - ر . كلف ، ديدرو والرواية ، ص ١٣٤ .  
R. KEMPE, Diderot et le roman, p. 134
- ٧٦ - المرجع نفسه ، ص ١٣٦ .
- ٧٧ - المرجع نفسه .
- ٧٨ - يحيى حقي ، فجر القصة المصرية ، ص ٢٢ .
- ٧٩ - عبد المحسن طه بدر ، تطور الرواية العربية الحديثة ، القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٧٧ ص ٧٢ - ٨٤ .
- ٨٠ - علي الراعي ، دراسات في الرواية المصرية القاهرة ، المؤسسة المصرية العامة ، ١٩٦٤ ، ص ٧ - ٢٢ .
- ٨١ - انظر محمد رشيد ثابت ، البنية القصصية ومدلولها الاجتماعي في حديث



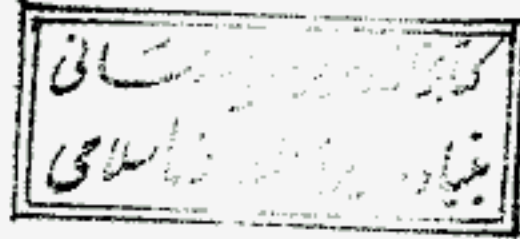
مركز تحقیقات کامپیوتر علوم اسلامی





# «حديث عيسى بن هشام» مجتمع متغير، وثقافة متغيرة

عصام بهي



١ - قد يبدو أن الحملة الفرنسية إلى الشرق بقيادة نابليون بونابرت - التي بدأت بنزول الفرنسيين الإسكندرية في يوليو ١٧٩٨ ، وانتهت بخروجهم منها في سبتمبر ١٨٠١ - لم تترك أثراً ظاهراً في حياة المصريين ، الذين ظلت حياتهم على عهدها قبل الحملة . غير أن الأمانة تقتضي أن نذكر أثر الصدمة ، العقلية والحضارية ، التي أثرت بها الحملة في نفوس المصريين ، وفي عقول مثقفهم - الذين كان شيوخ الأزهر الشريف في طليعتهم - بخاصة ؛ فأخذوا يعبرون - عملياً ثم نظرياً - عن هذه الصدمة التي قادت - آخر الأمر - إلى تغييرات جذرية للحياة المصرية في مستويات عدة .

وكان من أهم لمحيات هذه الصدمة الحضارية أن حاول الزعماء المصريون - بعد التخلص من الفرنسيين - التخلص أيضاً من سيطرة الخلافة العثمانية ، وتقليص دورها في تعيين الولاة على مصر ، وتحويل تبعية مصر للباب العالي إلى تبعية إسمية ، مع الاحتفاظ بالولاء لها بوصفها رمزاً دينياً ليس أكثر .

واختار الزعماء المصريون محمد علي واليا على مصر ؛ فتخلص من بقايا المماليك ، وانتزع اعترافاً من الباب العالي بولايته . وعندها ، بدأ في تنفيذ مشروعه الطموح « لتحديث مصر ، بوضع أقدامها على عتبات « عصر التصنيع » ، مصحوباً بما يقتضيه « المجتمع الصناعي » الحديث من نظم جديدة في التعليم ، وما يحتاج إليه من خبرات ومهارات وأساليب في التفكير ؛ فبدأ تدفق شباب المصريين والمتمصرين إلى أوروبا في بعثات تعليمية ، للحصول على المهارات العلمية والعملية التي يستلزمها بناء الجيش ، وبناء الحركة الصناعية في مصر . وفي الوقت نفسه استقدم عدداً من الخبراء الأوروبيين للخدمة في المؤسسة العسكرية ، وما ارتبط بها من مؤسسات تعليمية ، وأيضاً للخدمة في المؤسسات الصناعية التي بدأت عجالات حركتها تدور .

وزاد أن أدخل تعديلات أساسية في نظام الملكية الزراعية في مصر ، وفي نظام التركيب المحصولي للأرض الزراعية ؛ ففضى على امتيازات المماليك والعثمانيين والملازمين ، وأصبحت الأرض الزراعية في مصر حكراً للدولة ، تستغلها - عن طريق الفلاحين - في خدمة الاقتصاد القومي كله .

\*\*\*

لا ليقفوا فتوحاته العربية فحسب ، بل أيضاً لتدمير مشروعه الاقتصادي الطموح .

وإذا كان محمد علي قد ظلّ متحفظاً إزاء الأوروبيين ، وحياتهم ، واكتفى بما عندهم من علم ومهارات في مجال الإدارة والصناعة والزراعة ؛ فإن خلفاءه لم يكونوا على هذا التحفظ ؛ فقد أدى الإعجاب التام الذي حمله إسماعيل بالنموذج الغربي للحضارة إلى أن

وكان لهذا التنظيم الاقتصادي الحديث ، والارتباط المتحفظ تماماً بإنجازات المدنية الغربية ، أثر حاسم في انطلاق بناء الدولة الحديثة في مصر ، من جهة ، وفي تكثيف العداء الغربي لها ، من جهة أخرى .

فقد رأى الأوروبيون أن محمد علي إذا سار في الشوط إلى آخره ، بالهدوء والثقة اللذين يسير بهما ، فهو لا شك مفسد عليهم كل المخططات الاستعمارية التي كانوا يخططون لها ؛ ومن ثم اجتمعوا عليه ،

يستسلم للنموذج الثقافي الغربي ، من جهة ، وإلى بيوت المال الأوربية من جهة أخرى ، الأمر الذي انتهى به إلى إيقاع كاهل الاقتصاد المصري بأعباء لم يكن له قبيل بها ، وانتهى أمره هو إلى العزل والإبعاد لتولية توفيق ، الذي أسلم البلاد كلها إلى الجيش الإنجليزي الغازي في نوفمبر ١٨٨٢ .

- ٢ -

وكان من أهم إنجازات محمد علي تحديث التعليم ، الذي كان يضطلع به الأزهر الشريف والمؤسسات التعليمية الأصغر المرتبطة به في مجال الحركة التعليمية في مصر ؛ فأنشئت كثير من المدارس « الأولية والثانوية والفنية والعسكرية ، وكذا عدد من المعاهد العليا للطب والهندسة والفنون والصنائع واللغات وغيرها »<sup>(١)</sup> . بل لم يعد التعليم مقصوراً على مصر نفسها ؛ فقد خرجت في عصره البعثات إلى أوروبا في إنجلترا وفرنسا وإيطاليا وعدد آخر من البلاد الأوربية<sup>(٢)</sup> . ومن ثم كرس - نهائياً - نظام التعليم المزدوج - الديني المدني - الذي بدأ مع إنشاء محمد علي لنظام التعليم المدني الذي يخدم نظامه العسكري<sup>(٣)</sup> ؛ ثم أخذت الهوة تتسع مع إنشاء دار العلوم ١٨٧٣ ، ثم إنشاء الجامعة المصرية بعد ذلك ١٩٢٧ ، مع ما كانت سلطات الاحتلال قد أرسته من قواعد التعليم المدني - الغربي الطابع .

وفي الوقت نفسه كانت مدارس الإرساليات الدينية الغربية ، الأوربية والأمريكية ، قد انتشرت في لبنان وفلسطين انتشاراً واسعاً ، لتلعب دورها في محاولة تحويل « الولاء الثقافي » من « الشرقية » إلى « الغربية »<sup>(٤)</sup> ؛ فتغيرت - من ثم - طرائق الحياة ، وأساليب التفكير ، بناء على التغيير في نظم التعليم ومناهجه ؛ وقد كان الغربيون أنفسهم - أو من ارتبط بهم نهائياً من الوطنيين - هم القائمون على أمر هذا التعليم .

وزادت - بطبيعة الحال - حركة الاحتكاك المباشر ، والواسع بالغربيين ، في المنطقة كلها ؛ سواء كان هذا الاحتكاك بالمعلمين ، أو التجار الغربيين القادمين إلى الشرق ، أو رجال المال والبسوك والمرايين ، والخالين منهم بالثروة والمغامرة ، بل والمتطلعين إلى المعرفة . وقابل حركة الغربيين إلى الشرق حركة موازية عكسية ، هي حركة الشرقيين إلى الغرب ، عن طريق البعثات التعليمية ، أو الممارسة التجارية<sup>(٥)</sup> أو حتى السياحة ؛ وقد حمل الطرفان كلاهما إلى المنطقة ما لم تكن تعرف من نظم الحياة ، والفكر ، والتعبير . الخ .

- ٣ -

كان لابد لهذا كله - من إصلاحات محمد علي ونظمه الحديثة وبعثاته التعليمية ، إلى الاحتكاك المباشر والواسع بالحياة الغربية - أن يؤدي إلى لون من الحراك الاجتماعي ، كان مؤذناً بتغيير جذري في المجتمع العربي بعمامة ، والمجتمع المصري بخاصة . كان المجتمع المصري قبل محمد علي يقوم على طبقتين ؛ هما الطبقة الحاكمة من الأرستقراطية التركية ومن يلوذ بها من المماليك ، العسكريين ؛ ثم المصريون بعمامة ، من الفلاحين في القرى ، إلى مهرة العمال في المدن ، وصغار التجار<sup>(٦)</sup> . وقد وجه محمد علي ضرباته المتتالية إلى الأرستقراطية التركية ، وإلى المماليك ، وبدأ - كما رأينا - الحركة الصناعية ، واحتكر الأرض الزراعية ، ومنع حق الانتفاع بها ، وما لبث سعيد أن سنَّ حق الملكية الخاصة للأرض طبقاً لأساليب مختلفة<sup>(٧)</sup> ؛ فبدأت طبقة

كبار ملاك الأرض الزراعية في الظهور ، ثم التبلور . وبدأ المصريون في مزاحمة الأتراك ، أو مشاركتهم على الأقل ، في امتيازات الجيش ، فأخذوا في الترقى كما شارك المصريون في حركة التعليم الحديث ، وفي البعثات التعليمية ، وانخرطوا في سلك الوظائف الحكومية ، حتى العليا منها .

أدى هذا كله إلى بدء ظهور طبقة جديدة في المجتمع المصري ، هي الطبقة الوسطى ، التي برزت إلى الوجود مع هذه التغيرات جميعاً لتثبيتها ورعايتها ؛ فظهر - معها - فكر جديد ، وتعبير جديد عن هذا الفكر الجديد ، وحركة جديدة في الحياة والثقافة يمكن ملاحظتها في سهولة ويسر في الإنتاج الأدبي والفكري للقرن التاسع عشر .

فقد شهد هذا القرن حركة بعث الشعر العربي - أكثر الفنون العربية تقليدية ، وأعرقها تاريخاً - على يد البارودي ثم شوقي وحافظ وغيرهم ، وعرف النثر فنوناً جديدة قامت على محاولة المواءمة بين فنون عربية تقليدية وفنون غربية حديثة ، كالمقالة الصحفية ، والمسرح ، والرواية ، وأدب الرحلات . الخ ، تحمل - جميعاً - فكراً جديداً ، في لغة جديدة ، لم يكن للمنطقة عهد به ولا بها من قبل .

وشهد القرن نفسه انتشار « أساليب » الحياة الغربية ، في المدن الكبرى بخاصة ، من الفنادق ودور اللهو المختلفة ، والحانات ، التي عُرف فيها - مع الخمر - القمار ، والدعارة<sup>(٨)</sup> ، لتنشأ - معها - فئات جديدة لم يكن المجتمع المصري يعرفها بهذا الانتشار والعلنية .

\*\*\*

وكان لابد - مع هذا كله - أن يُعاد « تنظيم الحياة » في مصر - أو قل : في المنطقة - على أسس جديدة ، استجابة لهذه التغيرات ، من جهة ، ولتحقيق هدف أساسي للسلطة المحتلة ، هو طمس « الهوية الثقافية » للمجتمع المصري من جهة أخرى .

وفي سبيل الابتعاد - أو الإبعاد - عن النظام التقليدي للحياة الذي ظل معروفاً في المنطقة من الفتح الإسلامي حتى نزول الحملة الفرنسية إلى مصر ، عُرفت القوانين الوضعية الغربية<sup>(٩)</sup> ، واعتمد نظام التقاضي على المحاكم في شكلها الغربي الحديث ، وانقسمت إلى محاكم وطنية وأخرى مختلطة ، وثالثة شرعية . الخ ، وعرفت « أقسام الشرطة أو البوليس » ، والمحامون ، وغير هؤلاء وهؤلاء مما اقتضاه هذا « التنظيم الحديث » لشئون البلاد ، والذي أكد بقاءه تثبيت أقدام الاستعمار الإنجليزي للبلاد .

- ٤ -

هذه الأوضاع الجديدة ، الناشئة عن تغيير في المجتمع ، وعن الاحتكاك المباشر بالغرب ، قبلها بعض الناس على مضض ؛ لا لأن الاحتلال الأجنبي للبلاد هو الذي مكن لها فحسب ، بل لأنها نظم - أساساً - مخالفة للمشرع الحنيف ولعادات البلاد وتقاليدها . ووجد فيها آخرون فاتحة خير ، تضع البلاد على أول الطريق للحاق بركب « التقدم » الذي يروده الغرب بلا منازع . وتحفظ آخرون في القبول المطلق أو الرفض ؛ فقد وجدوا عند الغربيين من عوامل « التقدم » وترقية الحياة الإنسانية ما لا سبيل إلى نكرانه أو رفض الأخذ به ، في الوقت الذي وجدوا فيه عندهم - أيضاً - من عوامل « التخلف » والحط من قيمة الإنسان ما لا سبيل - كذلك - إلى الأخذ به أو قبوله<sup>(١٠)</sup> .



أخرى = طفلاً على كتف امرأة ويناغيه . .

(ص ١٤ - ١٥)

هذه اللوحة الحية ، كاشفة عن « أخلاق » القائمين على النظام الجديد ، من قاعدته إلى قمته ؛ ففي يد الواحد منهم سلطة يستخدمها - دائماً - في شكل قوة تهدد ، لا تحمي ؛ يفرض بها إتادات ينشغل عن عمله الحقيقي بجمعها في « منديله الأحمر » . بل يفرض بها نفسه على من يقابلهم من النساء وأطفالهن ، لاهيا بهذا كله عما يجري حوله ؛ فإذا التفت فإلى شخص يعرفه - وكان يعرف المكاري - ولا بد أنه أيضاً يدفع له ! ولهذا فهو يسحب الباشا من يده ، دون أن يعرف من الأمر شيئاً ، ليودعه « قسم البوليس » .

وهي « أخلاق » تشكل الملامح الأساسية للوحة « البوليس » في « الحديث » : فـ « حضرة المعاون » غارق في نومه ، لا يدري عما يدور بالقسم شيئاً ، ملقياً بالمسئولية كلها على عاتق « الصول » ، الذي يستمتع - بدوره - بهذه المسئولية استمتاعاً لا حد له :

فدخلنا جميعاً حجرة « الصول » لضبط الواقعة ؛ فوجدناه يأكل والقلم في أذنه ، وقد نزع « طربوشه » ، وخلع نعليه ، وحلّ أزرار ثيابه ، ويجانبه اثنان من الفلاحين ، وأظنه من أقربائه ، يشاهدان ما يتمتع به من لذة الأمر والنهي ، وسعة سلطانه على الكبير والصغير في عاصمة القطر ، وقاعدة الملك ، وما في قدرته من حبس أي شخص كائناً من كان ، وشهادته عليه بما يجري في دعواه . فطردهما جميعاً من الحجرة حتى ينتهي من طعامه ؛ فخرجنا ننتظر .

(ص ١٥ - ١٦)

أمثال هؤلاء هم الذين يقومون على أسوار الحق والعدل في المجتمع ؛ فهم يكذبون ، ويرتشون ويزورون في الحق ، دون ضابط أو رقيب ؛ فحتى لو استيقظ « حضرة المعاون » لا نظن الأمور ستغير ؛ لأن « القسم » فاجأه « مفتش » أثناء وجود الباشا - والراوى معه دائماً - فلم يسأل أحداً من الناس عن شكواه ، ولم يسأل عن طريقة سير الأمور ، ولم يسأل عن زحام الناس وصراخهم - إذ يبدو أنه يعرف هذا كله ويشجعه ! - لكنه يهتم أشد الاهتمام لطربوش المعاون وزينه ، « فاشتغل بكتابة تقرير لمحاكمة المعاون على مخالفته في الزنى للأوامر المستديرة » ! وحين حاول الراوى أن يستغل وجود المفتش ليحكى له حكاية الباشا :

ولما بدأنا بذكر القصة أمر أحد العساكر بإخراجنا من حضرته ، ثم رأيناه قد وضع التقرير في جيبه بعد كتابته ، ونزل مسرعاً ، لم يلتفت في التفتيش والتنقيب لغير زنى المعاون .

ولا ينسى المولىحى أن يجعل المعاون يلهج بالشكر للظروف التي ألقت إليه بمفتش أجنبي عاجز عن فهم اللغة ، وجاهل بالعمل أو متجاهل له .

لأن عجزه عن فهم اللغة ، وجهله بالعمل جعله يقتصر في التفتيش على طربوشى ولحيته ؛ ولو كان من « أولاد العرب » لأطلع على الاختلال الواقع في

- ٥ -

في هذا الجو الثقافى ، وفي أخريات القرن التاسع عشر كتب محمد المولىحى « حديث عيسى بن هشام »<sup>(١١)</sup> ، مستهدفاً ،

أن نشرح به أخلاق أهل العصر وأطوارهم ، وأن نصف ما عليه الناس في مختلف طبقاتهم من النقائص التي يتعين اجتنابها ، والفضائل التي يجب التزامها . ص ٥ - المقدمة .

فالهدف المعلن بلا لبس هو أن « يصف أخلاق أهل العصر » وما طرأ على ملامح المجتمع من تغيرات في عصره ، أفضت بالضرورة إلى « نقائص يتعين اجتنابها » أو « فضائل يجب التزامها » . وهو وعى واضح بما شهده عصره من تغيرات أدت إلى تغيرات في بنية المجتمع ، ومن ثم إلى تغيرات في سلوك أفراد من « مختلف الطبقات » ، تستدعى الوقوف عندها وتأملها ، والتنبيه إلى قبولها أو رفضها .

وهذه التغيرات ، في البناء والسلوك ، لا يكاد يلتفت إليها المعاصر لها ، الذي يعيش في قلبها ( ما لم يكن في وعى المولىحى ) ؛ الأمر الذي يجعله يلجأ إلى استدعاء النقبض ، والنقبض عنده هو ماضى هذا المجتمع - الذي سبق التغيير مباشرة ، بل شارك ، دون أن يدري في صنعه - وهذا الماضى يتمثل في أحمد باشا المنيكلى ، وزير الجهادية في أيام إبراهيم ، التركى المنصّر<sup>(١٢)</sup> ؛ فيبعثه من قبره ليطوف معه بقطاعات مختلفة من هذا المجتمع ، ويقابلها نماذج مختلفة من أبنائه ، من كل الطبقات ، يرى فيها الباشا - ومعه الراوى دائماً « أخلاق أهل العصر » وما طرأ على المجتمع وأهله من تغيرات ، بعضها مقبول وبعضها مرفوض .

وأول ما يقابل الباشا من مفاجآت ، أن البيوت لم تعد تعرف بأسماء أصحابها ، بل بأسماء شوارعها وأزقتها وأرقامها ، ولم تعد هناك حاجة إلى « كلمة سر الليل » للدخول إلى مكان ما . . . وهي أمور - على أية حال - لا تستدعى مشكلات عويصة ، إلا في نفس الباشا ؛ لكن المشكلة الحقيقية تقابله أول خروجه من المقابر ؛ إذ يشتبك معه « مكاري » يدعى عليه أنه استدعاه للركوب معه . وتجبر عليه هذه المشكلة مشكلات أخرى كثيرة ، مع « البوليس » والنيابة والقضاء والمحامين . لكن هذه الحادثة البسيطة نفسها - مع موقف آخر يأتى بعد ذلك في الفصل الخاص بـ « العمدة في الرهن » - يشير إلى ظاهرة انتشار « المواصلات العامة » في القاهرة في القرن التاسع عشر . الخدمة الطبقة الوسطى الناشئة أو الأجانب الوافدين . كما يشير أيضاً إلى ظاهرة - ما تزال مستمرة إلى اليوم ! - هي ظاهرة الهجرة من الريف إلى المدينة ، وهجرة الفلاح لأرضه بحثاً عن عمل يتصوره أفضل وأكثر استقراراً في المدينة . وتسلمه هذه اللوحة الأولى إلى عتبات « النظام » بكامله ؛ فيدخل إليه من باب الشرطى الذى يستجبر به المكاري ؛ فإذا هو يجده ،

واقفاً وفي يده منديل أحمر ، قد امتلأ بأصناف متنوعة مما جمعه في صباحه ومن باعة الأسواق في محافظته على « النظام » ، وهؤلاء بصاحب الدكان ؛ يأمره أن يضع في داخلها ما عرضه في خارجها من « عيدان القصب » ، وفي يده عود منها يهدده به ، ويهزه في وجهه هزة الرمح ؛ ثم هو يضاحك - من جهة

القضايا ، وما يرتكبه عمال القسم من مخالفة « الأصول » .

( ص ١٨ )

وهي ملاحظة ذكية تضرب في عدة اتجاهات ؛ فضلا عن دلالتها على « أخلاق » هذا المعاون ، الذي يعرف « الاختلال الواقع في القضايا ، وما يرتكبه عمال القسم من مخالفة الأصول » وهو يسكت عنه ، فهي تشير إلى أسلوب سلطات الاحتلال في العمل أو التعامل مع مثل هذه المؤسسات ؛ فهم يزرعون النظام - وهو ليس خيرا أو شرا في ذاته ، لكن خيره وشره في القائمين عليه - ولا يراعون فيه بعد ذلك إلا « شكليات النظام » وحدها ، بل هم يسعدون برعاية فساد هذا النظام من داخله شريطة ألا ينهار ، ويلقون بالمسؤولية كلها على الوطنيين القائمين على أمره ؛ ومن ثم تتسع الهوة والعداء المتبادل بين الوطنيين أنفسهم ، حتى في المجال الواحد ، حتى ليشكر المعاون الظروف التي أرسلت إليه مفتشا أجنيا ولم ترسل إليه واحدا من « أولاد العرب » (١٣)

ومن الطبيعي - بعد هذا كله - أن تلتفت حول هذا الجهاز الخطير والحيوي ، وهو في هذا الوضع المتردى ، مجموعات من المتسلقين والمتفعين بفساده ، والمتاجرين بقيوده ، بل بإجراءاته الرسمية نفسها . فحين وقف الباشا أمام الكاتب ليحرر له « ورقة التشبيه » سأله عن ضامن ، ثم عن « شيخ الحارة » ليصدق على الضمان ؛ فألقى إحدى العساكر في أذن الراوي أن « شيخ الحارة » يباب القسم ، يصدق لمن شاء ، نظير عشرة قروش !

لقد كان هذا النظام جديدا ، غريبا ، كثير الإجراءات ، معقدها ؛ فعدالته بطيئة ، عصبية ، لحاجتها إلى أشياء أخرى كثيرة غير الحق الواضح ، الصريح . ويزيد أمره تعقيدا أن القائمين على أمره ما بين جشع وصولي ، لا يهمه من عمله إلا ما ينتفع به من ورائه ، ومنافق مداهن ، وكسول مهمل ، أو رجل « بلا نخوة أو حسن وطني مستيقظ » . أما الذين جلبوه فلا يهمهم من أمره إلا الشكل الخارجي وحده ، بل أن يكون وسيلة في أيديهم لزرع العداوة والبغضاء والأحقاد بين المواطنين والقائمين على أمر هذا النظام منهم ، من جهة ، وبين القائمين على أمر النظام أنفسهم ، في مستوياتهم المختلفة ، من جهة أخرى .

\*\*\*

هذه الملامح التي تشكل صورة ( البوليس ) ، وعمله ، وإجراءاته ، و « أخلاق » القائمين على أمره والعاملين فيه ، تكاد تكون هي نفسها - تقريبا - الملامح التي تشكل صورة « المؤسسات » التي ابتكرها النظام الجديد كلها ، من النيابة ، إلى القضاء في مستوياته المختلفة ، وأنواعه المختلفة أيضا ، مع اختلافات في التفاصيل لا تأني على طبيعة « الخلق » هنا وهناك .

فالباشا حين يذهب به إلى النيابة - مثلا - أخذ ينتظر دوره ، وأمام النائب « قضايا جمة » ، وأصحابها مزدحمون ينتظرون نوبتهم ، ومع هذا فهو يستقبل « زائرين من قرناء النائب في المدرسة » ، ليتحدثوا عن « مجالسة الإخوان » و « اللعب » و « مشاهدة الرقص » ، وعن « أنسو موبيل » فلان ، وسبب انتحار فلان ، واستغناء فلان عن عمله . . إلى آخر هذه الأحاديث الفارغة التي تلهو بها النساء في غياب

أزواجهن أو الشباب الفارغون من العمل ، لا هؤلاء الذين بأيديهم مصالح الناس ووقتهم ، بل بأيديهم أمر العدالة في مجتمع بأسره ، دَعَكَ من أن الناس « مزدحمون ينتظرون نوبتهم » على بابهِ . وهو مشهد سيتكرر - بعد هذا - عند المفتش في « لجنة المراقبة » .

والقضاة ضاعت هيبتهم ، بإثقالهم بالقضايا ، وعدم اطلاعهم على معظمها ، لسهرهم الليالي في السهرات الخاصة أو اللعب ، واستجابتهم للقضاة الأجانب ، وإهمالهم للشرع الحنيف ، ولعل من أطرف مارسم المويلحي صورة قاضٍ يركب دراجة « لرياضة الأعضاء » فسقط بها ، أو سقطت به « فانفرط عقد الهيئة إلى ثلاثة أقسام : الراكب ، والعجلة ، والطربوش ؛ ثم رأيناه تماثل للقيام ، فلم شعثه وحاول أن يعلو الدراجة ثانية فلم يقدر عليها ، فسحبها بيده يجرها ويماشيها . وهو مشهد أثار في الباشا شجونا ؛ فتمنى لو كان ما يزال ميتا ، واستنكر قائلا :

.. وكيف يكون شأن القاضي أو الحاكم إذا كان هذا منظره ، وذلك مركبه أمام أعين العامة ؟ وقد كان الحاكم أو القاضي لا يركب في عصرنا إلا في موكب تحف به الحشم والأعوان ، وتتقدمه الجنود والفرسان ؛ فترتجف منه القلوب رعبا ، وتخرله الأعناق رهبا ، وقُل من يجترئ من الناس على ارتكاب ما يقفه أمامه يوما موقف التهمة والارتياب .

( ص ٥٣ )

أما المحامون ، وما أدراك ما المحامون ! فحدث عن صورتهم في « الحديث » ولا حرج . إنهم بتخصصاتهم المختلفة - الشرعيون والأهلين - ألتنج الشرعي لطبيعة نظام التقاضي الغربي المعقد ، الجديد على المجتمع ، والذي يؤكد على ضرورة وجود « سلطة الدفاع » في مقابل « سلطة الاتهام » ، النيابة ، أمام القاضي ليحكم بينهما . وعملهم قائم على استغلال جهل الناس بالإجراءات ، وبالقانون ؛ فيأخذون بإطالة أمد القضية ما استطاعوا لبيتروا من ورائها ما يستطيعون ابتزازه ، لا يهمهم إن كان صاحبهم غنيا أو فقيرا ، قادرا أو غير قادر ، بل لا يهمهم إن كانوا يكسبون القضية أولا يكسبونها ؛ فهذه كلها أمور لا تدخل في حسابهم ، بل يهمهم أولا : ماذا يكسبون من ورائها ؟ ولهذا فهم يلجأون إلى النفاق ، والمبالغة ، والكذب ، حتى يتمكنوا من فريستهم فلا يفلتونها حتى يمتصوا دماءها ! وللمحامين سماسرة ، وكتبة ، وصلات بالمؤسسات الأخرى التي يرتبط عملهم بها ؛ من النواب ، والقضاة ، وحتى موظفي « السجلات » أو « الدفترخانة الشرعية » . . وغيرها . وهذه الصلات تقوم أساسا على التعارف والمجالسة ، أو على « التسهيل بالتسهيل » ، أو على « التسهيل بالدفع » ، أو الرشوة . . وهكذا ، يسهلها جميعا وسطاء محترفون يتسلقون على العلاقات بين هذه الأطراف جميعا .

ولابد في هذا الجو الملبد أن يكون العدل بطيئا ، إذا لم يضع ، بل مفرط البطء ، يتعذب المظلوم في طلبه ، ويلقى في سبيله الأمرين ؛ فالباشا يقول ، وقد حكم ببراءته :

لا أنكر اليوم أن العدل موجود ، ولكنه بطيء ،



بينها يتحدد هدفاً ويشحذ المهمة لبلوغه بالعرق والجهد والدماء ؛ إنهم ورثوا عن آبائهم المال - كما يقول الراوى لنفسه - ولم يرثوا الخلق ، ولا الشهامة ، ولا الشجاعة ، ولا النخوة ، ولا الكرامة التي تكشف عاراً أو تأخذ ثأراً .

هذا ما انتهى إليه أبناء الكبراء في العصر الحاضر ؛ أما « كبراء العصر الماضي » فحياتهم اجترار للماضي ؛ يتحاكون بنوادر « الرجل العظيم ، المغفور له » محمد علي باشا الكبير ، ويتركون بالآثار ، ويؤمنون بالخرافات ، ونجوز عليهم البدع والأوهام ؛ يحسدون الماضي على أمواتهم ، ويعيشون فيه ! إنهم يضيعون في الماضي ، كما يضيع أبنائهم في الحاضر ، وبين الضياعين يضيع الوطن نفسه لقمة سائغة في أيدي المغامرين من الأجانب ومن أحاط بهم من الفئات الطفيلية التي نمت وازدهرت شئونها في ذلك العصر .

\*\*\*

ويطول بنا الحديث لو وقفنا عند كل فئة من الفئات التي طاف بها الراوى والباشا ، من المحامى الشرعى و « غلامه » ، وموظفى دار « السجل » و « الدفترخانة الشرعية » ، حتى الأطباء ، الذين لقي الباشا على أيديهم صنوفاً من الدجل والخداع مرة ، ثم الأمانة والإخلاص مرة أخرى . ويكشف الراوى ، والطبيب الأمين ، خطأ المنهج في الاعتماد على طب الغرب والإشادة برجاله في بلاد تختلف طبيعتها وحياتها تماماً عن الطبيعة والحياة في الغرب ؛ فما يشفى مريضاً هناك - في رأيه - قد يضر بمريض هنا . كما يكشف أيضاً ما بين العاملين في حقل الطب من أحقاد وعداوات ، تجعل كل واحد منهم يسب الآخرين ويصمهم بالجهل ، لترويج بضاعته وإزجائها لـ « الزبون » !

غير أنه يطوف بفتتين لابد من الوقوف عندهما ، هما فئة « الأعيان والتجار » وفئة « أرباب الوظائف » . فالفئة الأولى تعمل ما بين امتلاك العقارات والمضاربة فيها ، والعمل بالتجارة ، والمضاربة في « البورصة » ، أو أعمال السمسرة ، أو الدخول في شركات مساهمة . وهم يديرون النقاش بينهم في : أى هذه المجالات من العمل أكسب ؟ وما أفضل ما يتركونه لأولادهم بعد موتهم ؛ أتعجيرة رائجة ، أم عقاراً ، أم تربية صالحة ؟ وينتهى الجدال بينهم - كالعادة - بالخلاف ، الذي يجز الخصاص ، ويثير الأحقاد والضغائن :

ورأينا كل واحد منهم يضمير لآخره من الشر والأذى ، ما لا يضره القرون لقبره في ساحة الوغى ؛ فانصرفنا عنهم ، وتركناهم يموج بعضهم

لا يتحمل أعباء بطشه البرىء ، وكان الأولى في هذه المحاكمات أن تكون النهاية في البداية ، فلا يلحق من كان مثل هذا الهوان والصغار ، ويقع به ما وقع من الحبس والعار ، بعد أن يقف موقف التهمة والإجرام ، ويحل به ما يحل من التعذيب والإيلام . ( ص ٥٥ )

والعدالة والحق لم يعودا بطيئين فحسب ، بل إن لها ثمناً أيضاً ؛ فالمحامى يلاحق الباشا وعيسى بن هشام للحصول على « أتعابه » ، وليس مع الباشا ما يدفعه ؛ فيبدأ في البحث عن « الوقف » الذي تركه ، ويرى ما حدث به ؛ فإذا هو بين أيدي حفيد متلاف أسلمه إلى أيدي لثام ، نهبه ، وغيروا معالمة ؛ ف « انقلب الكتاب غزناً ، والسبيل خارة ، والمسجد مصبغة » ، ومن بقى من أعوانه أصبح « بيطاراً » بعد أن كان « ركبداراً » .

أما الحفيد المتلاف فيطارده الباشا إلى « الأوتيل » ، ويصعد إلى الحجرة التي يقيم فيها ، ويدفع الباب دون انتظار للإذن ؛

فوجدنا أمامنا جماعة من أولاد الأمراء وأعقاب الكبراء ، مختلفين في الجلوس ، حاسرين عن الرؤوس ؛ ففريق منهم عاكفون على لعب القمار ، وفريق ينظرون في صور خيل المضمار ، ومنهم جماعة قد استداروا بامرأة نصف لا عجوز شوهاء ، ولا فتاة حسناء ، تجلب الحسن بإفراط التأنق والتفنن في وجوه التصنع والتزيين . . . ، وفي وسط المكان مائدة عليها صنوف الرأح ، في الأباريق والأقداح ، وجانبها منضدة ، عليها آتية منضدة ، وفوقها الدواة والقرطاس ، وسرعة مرصعة بالماس ، وكتب أعجمية موشاة بالذهب . وعلى الأرض أوراق أحكام منشورة ، وجرائد تحت الأقدام منشورة ، لم يفضض منها « ظرف » ولم يقرأ منها حرف . وسمعناهم يتراطنون جميعاً بلغات أجنبية ، دون اللغة التركية أو العربية ، بعد أن يبدلوا الكاف بالقاف ، وينطقوا بالحاء كالهاء . . .

( ص ٦٧ - ٦٨ )

صورة أخرى حية يبدع المولى حى رسمها ، كاشفاً عن الضياع الذي يعيش فيه شباب الأمة وعمادها من « أولاد الكبراء والأمراء » ، والسادين في حياة لاهية ، بين الخمر وخيول السباق والنساء ؛ ليس لهم من المجد الماضي إلا سكنى « الأوتيلات » ، والنباهى في حجراتهم بالكتب والدواة والقرطاس ، والبراعة المرصعة بالماس ؛ والكتب عندهم زينة ، والصحف الأجنبية من مظاهر الأبهة ، وإن لم تفض ؛ بل أصبحت الرطانات الأجنبية ديدنهم ، واللغة القومية مهجورة ، وحتى إذا تكلموها غلبتهم عليها هذه الرطانات ! إنهم ضحايا هذا العصر الضائع بين عصرين ، وهذا الوطن الواقع بين حضارتين فلم يختر لنفسه ، ومن ثم لأبنائه ، سيلاً

في بعض ، كأنهم في موقف الحشر ويوم العرض .

( ص ١٥٣ )

أما « أرباب الوظائف » فهم « . . من أرباب الحكم والولاية ، وذوى السياسة والدراية ، ممن بيدهم حل الأمور وعقدها ، ويملكهم شقاء الأمة وسعدها ، الناشئين في مهد المعارف والعلوم ، والناشئين في أشات المنطق والمفهوم ، والموصوفين بدقة النظر وبعد الهمم ، والواقفين على أخلاق الخلق وعادات الأمم ، الذين تنكشف لضوء آرائهم غياهب الخطوب الداجية ، وتنقاد للطف سياستهم أزمة القلوب الآبية . . »

( ص ١٥٤ )

وينكشف قدر السخرية من هذه الفئة حين يحضر الراوى والباشا مجلسهم ؛ فإذا مناقشتهم تدور - حيناً - حول السياسة الفرنسية ، وأى الحزبين ينفع فوزه بالانتخابات مصر ( ١٩ ) ثم ينتقلون إلى المفاضلة بين العمل بالحكومة والتجارة ، فخدمة الحكومة - في رأى البعض منهم - سجن ، وقيد على الحرية ، بل ذل لا تدعو إليه إلا الحاجة وحدها ، في حين أنها - في رأى آخرين - طموح إلى العلا والمجد وخدمة الوطن . وهو جدال - بطبيعة الحال - لا ينتهى إلى شيء ؛ لأن كل فريق مقتنع بوجهة نظره . ويقرأ أحدهم - على الجمع - الجرائد ، وهم بين ساخر من أخباره وتعليقاتها ، أو ملول من الجلسة كلها ، أولاً تهمة الأخبار كلفة ؛ فينتهى الأمر - مرة أخرى - إلى الجدال واللفظ والرجم بالغيب . .

ولما وجدنا الجدال يحتمل بينهم اشتعلاً ، خرجنا بينهم انسلالاً ، وتركناهم في سياستهم يتيهون ، وفي ضلالتهم يعمهون .

( ص ١٦٥ )

ثم يغادران هؤلاء ليتما سهرتهما في عرس يتعرفان فيه العوائد الجديدة في الأعراس ؛ من ترك الدعوة مفتوحة ، أو دعوة من لا يعرفون تباهاً ، ودعوة الأجانب الذين « يسألون خاطرهم بدرس العادات والأخلاق » ؛ فإذا حضروا « هرع [ أى صاحب الدعوة ] إلى حسن استقبالهم ، وبالح في التلطف والترحيب بهم ، وأنزلهم فوق منازل الأمراء والكبراء ، ونسى كل من في العرس سواهم ، وتفرغ طول ليلته لخدمتهم » ( ص ١٨٠ ) ؛ أما النساء منهم فيقتحمن « الحرم » حاملات آلات التصوير « ليأخذن بها مناظر الحرم ، وما تكون عليه هيئة الزفاف ؛ ليتهادين بها إذا رجعن إلى ديارهن ، وربما نسخت منها ألوف النسخ لتباع في الأسواق الأوربية ، وتنشرها هناك للاستهزاء والسخرية » .

( ص ١٨١ )

وأخيراً يعثر الراوى والباشا على الشخصية التى سيتبعانها - أو قل : يتبعان تصرفاتها ، وما سيحدث لها في بقية هذا الجزء ، أو هذه « الرحلة الداخلية » ، أعنى شخصية العمدة ، ومن يتحلل حوله ، من التاجر والخليع والغانية . . وغيرهم ، وليعرف الباشا - في متابعته لهذه الجماعة - الأماكن الجديدة التى نشأت في مصر : من المتنزعات العامة والفنادق - في مستوى آخر من مستوياتها - ومجال اللهو والشراب والمراقص وغيرها . وليعرف أيضاً فئات لم يرها في جولاته السابقة ؛ كالخليع ، وصاحب محل اللهو ، وصاحب محل الرهونات . . الخ ، وهى جميعاً فئات طفيلية ، مستغلة ، يتمرف الباشا « أخلاقها » ، فيصاب بحالة دهشة - أو ذهول - من الحال التى

وصل إليها المجتمع المصرى بعد جيله .

ولن نستطيع - بطبيعة الحال - أن نقف هنا عند تفاصيل ما حدث للعمدة ، لكننا نستطيع أن نقول - في بساطة - إنه وقع ، وأوقع نفسه ، في برائن « مؤسسة » كاملة تقوم أعمالها على النصب والاحتياال مرة ، وعلى الابتزاز والسرقة مرات . وكم خسر الرجل كرامته ، وهو يخسر نقوده دائماً ، حتى اضطر - من البداية - إلى الدخول في دوامة السلف والرهن . وأهم ما في هذا كله أنه لم ينل شيئاً ، أى شيء ، أكثر من لقمة هنا ، وكأس هناك ؛ ثم لا شيء يستحق هذا العناء ، وهذه النقود والكرامة الضائعتين !

إنها « مؤسسة » لأنها تخطط بدقة شديدة ، و« تدرس » من أمامها ، وتحدد لكل فرد من أفرادها دوره ، وكيف ينجزه ، وبأى الوسائل . . وهكذا . فالخليع « صاد » العمدة ، وذهب به إلى المحلات ليسلمه للواحد بعد الآخر من أصحابها يبتز منه ما يستطيع من ماله ، أو ذهبه ، أو ساعته . وصاحب محل اللهو الذى انتهوا إليه يؤلف - مع معاونيه والخليع والغانية - تمثيلات ، ويخرجها ويمثلها على العمدة حتى لا يخرج وهو خالى الوفاض فحسب ، بل وقد كتب صكاً بدين ورهن ساعته وخاتمته !

لقد وقع العمدة في يد الخليع أولاً ، فإذا به يسلمه إلى صاحب المطعم ، ثم إلى صاحب الحان ، فالراقصة ، فزوجها ( أو من يدعى ذلك ) ، ثم إلى سمسار الرهونات ، فإلى صاحب محل الرهونات ، ثم إلى الراقصة مرة أخرى . . وهكذا . فقطب الرحى - في الحقيقة - الخليع ، الذى تبدأ من عنده الأحداث ، وتعود إليه دائماً ؛ وهو قادر على الصيد ، ثم الإيقاع بفريسته في دوامة من الأحلام الوردية التى يظهرها له شديدة البساطة ، ثم تنتهى إلى الاستحالة ، فيرضى منها بالفتات ، الذى يهون عليه في سبيله كل مرتخص وغالر !

والعمدة نفسه يمثل هذا النوع من أغنياء الريف ، الذين تبهرهم المدينة بأصوائها ، وبما يتصورون أنه متعها وملأذها ؛ فيستسلمون لأول من يخيلهم بها ؛ فإذا هم ينغمسون في لجنها ، لا يدرون : أيستمتعون أم يفرقون ؟ وهل يمكن أن يكون لهم أن يراجعوا أنفسهم في أى مرحلة من مراحل هذا الطريق ، ويتنبهوا إلى ما هم فيه ، وما هم سائرون إليه من خراب ؟ !

ولهذا ، لم يكن غريباً أن اقتنع الباشا والراوى بأنه لا جدوى من ملازمة العمدة أكثر مما لازماه ؛ فقد وقع في الحبال المنصوبة له ، ولأمثاله ، واستحكم عجزه وحصاره في وقت واحد ؛ فبات مصيره واضحاً لكل ذى عينين ، وبات « مصيره المأسوى » محتوماً !

\*\*\*

ولم يكن أمام الراوى ما يفسر به للباشا هذه التغيرات العميقة في المجتمع المصرى ، و« سرعة الانتقال من حال إلى حال » إلا بـ « دخول المدنية » الغربية بغثة في البلاد الشرقية ، وتقليد الشرقيين للغربيين في جميع أحوال معاشهم . . ؛ فيبذى الباشا رغبته الشديدة في « البحث والنظر في أصول المدنية الغربية ، ظاهرها وباطنها ، وأن أقف على خافيتها وباطنها ، في أرضها وديارها . . » ( ص ٢٩٠ ) . ويصحبه الراوى - مع صديق له - في رحلة يزورون فيها باريس ويطلعان فيها الباشا على أطراف من حياتها وحياة الغربيين



نظام يجلوب لتعذيب الناس ، لا لإرساء قواعد العدل والحق بينهم .  
لقد صدم الباشا - أول خروجه إلى العالم الجديد - بهذا النظام وإجراءاته المعقدة ، وفساد نفوس القائمين على أمره ؛ فأخذ يفرغ دهشته وعجبه في « استجواب » الراوى ليعرف منه ما حدث ؛ فقد « كان العهد بالمحكمة الشرعية وبيت القاضي على غير ما أرى ؛ فهل أصابها الدهر فيما أصاب ، بالتغيير والانقلاب ؟ » ( ص ٣٠ ) .  
ويأخذ الراوى في شرح نظام القضاء المصرى الجديد ، وكلما أسهب في الشرح ، زاد عجب الباشا ودهشته . وكان أكثر ما أثار هذه الدهشة والعجب هذا التعدد في النظام القضائى ، من المحاكم الشرعية ، والأهلية ، والقنصلية ، والمختلطة ، والعسكرية ، والمخصصة . .  
الخ ، حتى سأل - في دهشة لا تخلو من استنكار :

هل أصبح المصريون فرقاً وأحزاباً ، وقبائل وأفخاذاً ، وأجناساً مختلفة ، وفئات غير مؤتلفة ، وطوائف متباعدة ، حتى جعلوا لكل واحدة ، محاكم على حدة ؟ ( ص ٣١ )

أما الدهشة التى لا تنقضى ، والعجب الذى لا ينفد فمن إهمال القوم للشرعية الغراء ، واستبدال القانون الفرنسى ، النابليوى ، بها . ولا يجد الراوى ما يسوغ به للباشا ما حدث إلا الموقف الذى وقفه « حراس الشريعة » وفقهاءها من الشريعة ، مرة ، ثم من القانون الوضعى الوافد ، مرة أخرى . فقد أهملوا أمر الشريعة وغفلوا ، وتمسكوا بالفروع دون الأصول ، وبالأعراض دون الجواهر ؛ فانتهوا إلى التعقيد ، ولم يلتفتوا إلى دوران الزمن وحكمه . إن الشرع :

كنز أهمله أهله ، ودرة أغفلها تجارها ؛ فلم يلتفتوا إلى وجوه تشييده وتمكينه ، وتمسكوا بالفروع دون الأصول ، واستغنوا عن اللب بالقشور ، واختلّفوا في الأحكام ، وعكفوا على الاشتغال بسفاسف الأمور ، وتعلقوا من الدين بالأعراض الحقيمة والأقوال الضعيفة ، وتركوا الحقيقة إلى الخيال ، وتعدّوا الممكن إلى المحال ، . . . ولم ينتبهوا يوماً إلى ما تجرى به أحكام الزمن في دورته ، ولم يفقهوا أن لكل زمن حكماً يوجب عليهم تطبيق أحكام الشرع على ما تستقيم به المصلحة بين الناس ؛ . . . فكانوا سبباً في تهمّة الشرع الشريف بخلل الحكم ، ووهم العقد ، وقلة الغناء فيه لإنصاف الناس في معاشهم ومرافقهم ، على حسب ما تجدد به حالات الزمن ، وتنخلف عليه أشكال العصور .

( ص ٣١ - ٣٢ )

وزادوا على هذا الموقف المتراسخ ، المشبع بالكسل والإهمال العقلين ، أن وقفوا من القانون الفرنسى ، حين جاء ، موقف النفاق والمسايرة ، رغبة أورعية :

.. فالإجماع تام عند علماء الشريعة ، فى السر والنجوى ، على أنه مخالف للشرع ، وأن كل من يقضى به داخل تحت نص الآية الشريفة : « ومن لم

بعمامة ، ويزورون معرض باريس وأهم معالمها ، ويتناقشون مع ممثلين لطوائفها المختلفة ، لينتهوا - مع الحكيم الذى التقى بهم - إلى أن للحضارة الغربية محاسنها ومساوئها ، وعلى الشرقيين أن يختاروا منها ما ينفعهم ويتركوا ما يضرهم ، لينتهى « الحديث » بشد الرحال إلى الوطن .

- ٦ -

وهكذا طاف « الحديث » بالمجتمع المصرى الجديد : نظمه ، وقوانينه ، وطبقاته ، والفئات المختلفة فى هذه الطبقات ، مركزاً على الطبقة الناشئة ، المنطلقة ؛ الطبقة الوسطى . بل هو يضيف إلى هذه « الرحلة الداخلية » رحلة ثانية إلى فرنسا ليكشف للباشا المواطن الأصلى « للتغيرات التى شهدتها فى المجتمع المصرى » واندهر لها .

ولم يكن هدفه - بطبيعة الحال - مجرد الرصد ، أو تصوير هذه التغيرات فى المجتمع المصرى التى أخذت طريقها فى القرن التاسع عشر ، لكن هدفه كان - كما هو واضح - أن يرصد مظاهر هذا التغيير - من جهة - وأن يكشف عن جذوره وأسبابه - من جهة أخرى - وأن يقومه ، ليكشف عن خير هذا التغيير وشره ، وليلتزم الناس الفضائل ويجتنبوا النقائص . وإن كان لابد من التأكيد على أن المولى لم يضع حدوداً مميزة لما يمكن أن يكون - حتى من وجهة نظره - سبباً ، وما يمكن أن يكون نتيجة . ولهذا غيل إلى أن نقول : إنه رصد عدداً من « الظواهر » أو « التغيرات » فى المجتمع الجديد ، وقومها من حيث هى ظواهر أو متغيرات تمثل « ملامح » هذا المجتمع البارزة ، وتناقض أو - على الأقل - تختلف ، مع ملامح هذا المجتمع نفسه فى الأجيال السابقة .

\*\*\*

ولعل أولى هذه الظواهر أو التغيرات تغير النظام القضائى المصرى ، من نظام القضاء الذى كان قائماً منذ الفتح الإسلامى حتى القرن التاسع عشر ، والذى يعتمد على اجتهاد القاضى - الذى يولى الوالى - فى فهم الشرع ونصوصه ، ثم تنفيذ أحكامه بقوة تمثيله للشرع ، من جهة ، وتمثيله للوالى من جهة أخرى ، إلى نظام آخر ، حديث ، غريب ، فرنسى القوانين . وهو التغيير الذى كان نتيجة حتمية لفصل السلطات ، وقيام البرلمان ، وغيرها من التغيرات التى طرأت على النظام الأساسى ، السياسى والاجتماعى للمجتمع<sup>(١٤)</sup> .

وكان ضرورياً - أيضاً - أن يستكمل التغيير مظاهره ، بتغيير نظام الشرطة من شكله القديم إلى الشكل الغربى المعقد ، وقيام سلطات أخرى هى وليد شرعى لنظام القضاء الغربى ، وهى سلطة النيابة ، وسلطة الدفاع . وهى جميعاً « مؤسسات » تؤدى كل واحدة منها إلى الأخرى - ضرورة - أو لابد لوجود إحداها من وجود السلطات الأخرى .

وهذا النظام كان جديداً على المجتمع المصرى فى هذه الفترة ، وإجراءاته - فى موطنه الأصل - معقدة ، والمجتمع الوافد إليه أغلبية سكانه من الأميين ؛ هذه العوامل كلها أضيف إليها الضعف الكامن فى النفوس ، والطمع ، وفساد الأخلاق والذمم ؛ فكانت الإجراءات فيه معقدة أشد التعقيد ، وكانت العدالة فيه بطيئة أشد البطء ؛ فكانه

الطريق واسعاً أمام نشأة الطبقة الوسطى المصرية ، ثم ازدهارها ،  
وبدء استلامها لمهامها في المجتمع .

وهذه الطبقة - الوسطى - هي التي كتب المولى حى « حديث  
عيسى بن هشام » لرصد حركتها ، وتصوير « أخلاقها » ، وتنبئها  
إلى « نقائص » هذه الأخلاق التي ينبغي التخلي عنها ، إلى « فضائل »  
هذه الأخلاق التي ينبغي التمسك بها .

ولم يكن هذا التغير في البناء الاجتماعي مُضمناً ؛ بل كان له أثره  
الواضح في تغيير « البنية الثقافية » في المجتمع . وقد رأينا من مظاهر  
هذا التغير الخضوع للقانون و « سيادته » . ونرى منها أيضاً - هنا -  
سخرية في المجتمع كله من الأرستقراطية التركية ، ويمثلها الباشا هنا ،  
سخرية مبنية على « الحقوق » الجديدة التي لم تكتسبها الطبقة الوسطى  
وحدها ، بل اكتسبها الناس جميعاً ؛ فالمكارى يقول للباشا :

المكارى ( مستهيناً ) : العفو ! العفو ! من أنت ومن  
غيرك ؟ ونحن في زمن الحرية ، لا فرق بين الصغير  
والكبير ، ولا تفاوت بين المكارى والأمير .

( ص ١٣ )

والشرطى يقول للباشا ضاحكاً ، مستهزئاً :

أظنك أيها الرجل من « مجاذيب الحضرة » في  
« الإمام » . هلم معى إلى القسم ؛ فإن هيتك تنبئ  
عن إفلاسك وعجزك عن دفع  
الأجرة ...

( ص ١٥ )

ولا يكون رد فعل الباشا إلا المزيد من الدهشة والذهول :

الباشا : أنا لا أتصور [ نفسى ] في هذه الحالة التي  
أنا عليها إلا أن يكون اليوم يوم حشر ، أو أن أكون  
حالماً في المنام ، أو أن يكون « الداورى » الأعظم  
غضب على غضباً شديداً فأمر بإهانتى على هذه  
الصورة الشنيعة .

( ص ١٦ )

وحين يقول له عيسى بن هشام عن وكيل النيابة :

ليس هذا الذى تراه بأسير ولا عظيم من عظماء  
الأمة ، وإنما هو أحد أبناء الفلاحين ، أرسله أبوه  
إلى المدارس فنال الشهادة ؛ فاستحق النيابة ؛ فتولى  
في الأمة ولاية الدماء والأعراض والأموال .

( ص ٢٢ )

- رد الباشا قائلاً :

... والذى يفوق ذلك عجباً ويزيد العقل خيالاً أن  
يحكم الناس فلاح ، وينوب عن الأمة حراث !

( ص ٢٢ )

فالحقوق التي اكتسبها الناس في هذا النظام الجديد كان أهمها  
« الحرية » و « المساواة » التي تجعل المكارى يقف في وجه الباشا  
لاستخلاص حقه ، وتجعل الشرطى يسخر منه ، وتجعل ابن الفلاح  
وكيلاً للنياحة ... وهكذا وهو المتطوق الذى يستخدمه عيسى بن هشام

يحكم بما أنزل الله فأولئك هم الفاسقون . ولكن  
يظهر أنه مطابق عندهم للشرع ، في حالة الجهر  
والعلن ؛ بدليل ما أعلنه أحد كبارهم عند نشر هذا  
القانون ، وهو يومئذ مفتى نظارة الحفائية ؛ فقد  
أقسم الأيمان المغلظة على فتواه التي أفتاها بأن هذا  
القانون الفرنسى غير مخالف للشرع الإسلامى ...

( ص ٣٣ )

- على الرغم مما يحمله القانون من تناقضات صارخة ، ليس مع  
الشرع وأحكامه فحسب ، بل أيضاً عوائد الناس وتقاليدهم ، حتى  
فسدت التربية ، وانحطت الأخلاق :

فليس الفساد ناشأ عن طوارئ الزمان ، وطوارئ  
الحدثان ، ولكنه فساد في التربية عم أمره وانتشر ،  
وانحطاط في الأخلاق عظم بلاؤه واشتهر ، سكنت  
إليه نفوسهم ، وارتاحت إليه ضمائرهم ...

( ص ٣٢ )

وهكذا أصبح القانون الفرنسى هو السارى ، يحكم بين الناس في  
أمورهم كلها ، وضائق نطاق أعمال الشرع إلى الأحوال الشخصية ،  
والأوقاف ، وما أشبه .

غير أن هذا الرفض الصريح والمستتر لهذا القانون الوضعى ، عند  
الباشا والراوى كليهما ، لا يجعل الراوى يتمرد على القانون أو إجراءاته  
المعقدة ، أو عدالته البطيئة ؛ بل يجهد نفسه في إقناع الباشا  
بالاستسلام لهذا القانون وإجراءاته حتى تأتى عدالته ، إذ :

لا وسيلة مع القانون ؛ فإن سيفه ماضى في كل  
الرقاب ، وسلطانه نافذ في كل الرؤوس .

( ص ٤٢ )

وهو موقف سنعود إليه حالاً .

ومن الظواهر التي يرصدها أيضاً ، منذ اللحظة الأولى للقاء عيسى  
بن هشام بالباشا ، ظاهرة تغير البناء الطبقي للمجتمع المصرى . فقد  
كان المجتمع المصرى قائماً على تحكم طبقة الحكام ( الولاة ) الأتراك  
ومن يتصل بهم من قادة الجند والمتزمتين ... الخ ، في حين يشكل  
السكان جميعاً طبقة واحدة على اختلاف صنائعهم وقدراتهم . ثم تحول  
هذا البناء - بتأثير العوامل الجديدة الطارئة عليه في القرن التاسع  
عشر - إلى بناء عتيق ، حل محله ، أو أخذ يحل محله ، بناء جديد  
يقوم - في الأساس النظرى على الأقل - على فتح أبواب التعليم أمام  
الجميع ، وبخاصة من تمكنه قدراته العقلية على المواصلة ، ومن ثم  
فتح أبواب الوظائف الحكومية أمام هؤلاء المتعلمين ، المتخرجين من  
المدارس الجديدة ؛ فالتعليم فتح أمام جميع الطبقات أبواب « الجاه  
والمجد » بتمكينهم من الوظائف الحكومية ؛ فأصبحت قاعدتهم  
الذهبية أن « الشهادة بلا علم خير من العلم بلا شهادة » ؛ لأن  
الشهادة هي التي تفتح الطريق وليس مجرد العلم .

وقد صاحب هذا قضاء محمد على ، ثم المستعمرين الإنجليز ، على  
الأرستقراطية العسكرية التركية والمملوكية ، وفتح مصر أمام ما يمكن  
أن نسميه بالغزو « المدن » - « الثقافى » الغربى ؛ الأمر الذى مهد



الطفيلية « التي تلتف بجذع الشجرة ، تتغذى على ما تتغذى به ، وترتوي من زيتها ، لكنها - بالنسبة إلى الطبقة الوسطى - تؤدي لها خدمات جليلة لا تستطيع هي بنفسها القيام بها ؛ فكان الطبقة الوسطى لا تقوم إلا بهذه الفئات . والمويلحي يرصد من هذه الفئات : صبية المحامين ، والخليع ، والتبعية . وغيرهم ، يقوم عملهم على الإيقاع بالضحايا واصطياد الفرائس ثم إسلامها إلى أصحابهم من المحامين أو أصحاب محلات اللهو أو القمار . الخ .

\*\*\*

غير أن أشد الظواهر لفتاً لنظر المويلحي في الحياة الجديدة ، والتي يلفت نظر قارئه إليها في كثير من القلق ، بل بكثير من الهجوم العنيف ، أن هذه التغيرات جميعاً في المجتمع المصري لم ترتبط بتطور حقيقي للمجتمع نفسه ، بل هي طفرات مجلوبة إليه أو مفروضة عليه من جراء الاستخذاء أمام النظم الأوربية ونقلها دون وعي بالمخاطر الحقيقية لهذا النقل ، ولهذا الفرض على بنية إجتماعية ليست مستعدة لتقبل هذا النظام الجديد : ليست مستعدة بطبيعة تطورها التاريخي ، وليست مستعدة بطبيعة ميراثها الثقافي التاريخي من العقائد ، والعادات والتقاليد .

وقد رأينا كيف هاجم نقل القوانين الفرنسية لتطبيقها في مصر ، بما فيها من مواد تناقض ، التناقض كله ، عقائد الناس وعاداتهم وتقاليدهم ، وبإجراءاتها المعقدة الغريبة ، التي يزيد تعقيدها وغرابتها أمة أكثر الناس المضطربين للتعامل مع القانون ، مع فساد القائمين على أمره أصلاً ؛ الأمر الذي يجعل من الناس فريسة سهلة « لمؤسسات » النصب والاحتيال والابتزاز ، ويجعل الحق والعدل ، إن لم يضيعا ، فهما بطيئان ببطء يورث اليأس والإحباط .

ويزيد على استخذاء السلطات الحاكمة أمام القانون الأوربي ، في مقابل إهمال الشريعة الغراء ، واستخذاء شباب الأمة ، حتى الذين يقومون منهم على وظائف عالية وحساسة ، كالقضاء ووكلاء النيابة ، أمام أسلوب الحياة الأوربية في أحط صورة . فجُل الثقات إلى مازرعه الأوربيون في نفوسهم من حب التباهي الفارغ والمظاهر الكاذبة ؛ وهم يحجرون خلف الثياب الأوربية ، والكتب الأوربية ، والجرائد الأوربية ، والنساء الأوربيات ، وأن يكون ضيوفهم أوربيين ، وهم يتصورون أن الأوربيين يعيشون حياتهم في البارات والحمارات والمراقص ، التي تنص - في « الحديث » بالسكاري المتعاريكين على رضا امرأة ساقطة تتاجر بهم جميعاً وتبتزهم جميعاً . بل إن وكيل النيابة يحكي لأصدقائه أن ( فلانا ) انتحر لا لأزمة مالية أو صحية أو غيرها ، ولكن لأن الانتحار كان ( موضة ) - أو سُنّة - بتعبير المويلحي - في باريس في تلك الأيام !

وحق ما جاءهم من الغرب من فنون ووسائل ، هي في الغرب وسائل لصنع التقدم ورعايته ، وتأكيد مفاهيمه في نفوس الناس ، وتنشيط دمائه في شرايين الحياة الغربية ، كالمرسح والصحف ، مثلاً - تحول عند الشرقيين إلى أدوات للهو والعبث ، والنفاق ، وتكريس التخلف ومفاهيمه . فصورة دار المرسح في « الحديث » صورة مكان لا اجتماع العشاق وتبادل الهوى ؛ فالتمثيل تافه ، والموضوعات ساقطة ، تقدم « على طريقة بمجها السمع ، ويعافها الطبع ، ويكلام مبهم ، وألفاظ لا تفهم ؛ كأنهم حداة في مفازة ؛ أو سعاة في جنازة ؛

إقناع الباشا - كما رأينا - بالاستسلام لحكم القانون ، ويضرب له مثلاً بالحكم الذي صدر - ونشرته الصحف - ضد « أحمد سيف الدين » ، وهو من سلالة الولاة والأمراء ، وما يعانيه هذا « الغلام » من ضيق في سجنه ، على الرغم من كل الوسائل التي طُرقت له استعطاف القلوب ، والتماس العفو ؛ ثم يعلق عيسى بن هشام :

انظر أيها الباشا كيف وصلت بنا الحال في المساواة . فكيف ترفع بنفسك بعد ذلك ، وتأبى الخضوع للقانون ، والامتثال لأحكامه ، والتوسل بطرقه للخلاص مما وقعت فيه ؟ ( ص ٤٢ )

وإذا عددنا المواقف التي يقفها الباشا وعيسى بن هشام ، والفئات التي يحتكان بها ، فلن نجد إلا فئات مختلفة من فئات الطبقة الوسطى ، أو الفئات الطفيلية التي ترتبط بها و « تخدمها » أو تساعد في حركتها . فبعد البوليس والنيابة والمحكمة ، يرى الباشا تحول « وقفه » إلى أطلال دائرة ، « دور مهدمة ، وجدران محطمة ، ومسجد في ناصية منه حانوت خمار ، وفي زاوية منه دكان عطار ، وجانبها حوانيت متباينة الأوصاف . . » ( ص ٦٢ ) - لتبدأ رحلته مع وقفه ومحاولة استرداده ، وليلتقى بالمحامى الشرعى ، وبالعلة والتاجر الذى يصاحبه ويطوف به الراوى مجالس « كبراء العصر الماضى » ليرى أقوال عصرهم ، ومجالس « أرباب الوظائف » ، و « الأعيان والتجار » ، ويلجأ به إلى الأطباء ، ويصف له طرفاً من أخلاق « أهل الصحافة » . . وهكذا ، لم يترك له فئة من الفئات إلا طاف به عليها ، ليعرف أخلاقها ؛ فضائلها ونقائصها ؛ ليقول له - دون حاجة إلى شرح أو توضيح - إن هذه الطبقة هي العمود الفقري للمدينة الحديثة ، وللنظام الجديد ؛ فعيوبها عيوبه ، وحسناتها حسناته .

وهذه الفئات أو الطوائف جميعاً متحاسدة ، متباغضة لا ترتاح كل طائفة إلى عمل الآخرين ، وهي - مع هذا - تحسدها على ما تحت يدها ؛ فالتجار يحسدون الموظفين على الراتب الشهري ، الذى لا يقومون في سبيله بعمل جاد ، وعلى علاقاتهم بعلية القوم وما هم فيه من « الجاه والمجد » . أما الموظفون فيحسدون التجار على حريتهم بعيداً عن ذل الوظيفة وعبوديتها ، وعلى ارتفاع عائد عملهم . وحتى داخل الطائفة الواحدة ؛ فلا تجد طبيباً يثنى على طبيب آخر ، أو محامياً يمتدح زميلاً له . . وهكذا ؛ هم الجميع جمع أكبر قدر ممكن من المال ، وحرمان الآخرين منه ، بأبى الطرق والوسائل ، ولو كان بالنصب والاحتيال والنفاق والمسايرة ، واستغلال البسطاء من الناس الذين يقعون في طريقهم ، أو يلجأون إليهم لقضاء حوائجهم . إنها صورة من جو « السوق » و « المنافسة » الذى تخلفه الطبقة الوسطى من حولها في أى مجتمع تنشأ فيه .

ولا يحمل المويلحي في رسم هذه اللوحة الحية للطبقة الوسطى في مصر في القرن التاسع عشر أصغر التفاصيل وأدقها ، فضلاً عن عظيمها وجليلها . فهو - أولاً - لم يخرج من القاهرة بوصف المدن الكبرى الموطن الأصل لنشأة هذه الطبقة في مصر ، و « المحل المختار » لممارسة نشاطها . وهو - ثانياً - لا يحمل « النباتات



على النمط الغربي - والتي أعادت تنظيم المجتمع المصري تنظيمًا جديدًا يلائم هذه التغيرات وهذا « التحديث » .

ولم يكن هذا التغير قد استقر نهائيًا - بطبيعة الحال - في هذه الفترة ، ولم يكن قد أثمر ثماره كلها ؛ ومن ثم لم يكن قبوله عامًا ، بل لم تكن الأكثرية قد قبلته ، أو حتى فهمته ؛ بخاصة أن هذا التغير كان مصحوبًا - ضرورة - بانقلاب في نظام القيم التقليدية السائدة ، لتستبدل بها قيم جديدة ، سواء كانت قيمًا ناشئة - نشأة طبيعية - بحكم طبيعة الطبقة الجديدة نفسها وتطورها ، أو كانت قيمًا استوردتها هذه الطبقة لنفسها من المجتمعات الغربية . وفي الحالتين تظل هذه القيم غريبة على المجتمع الذي تعيش فيه ؛ لعدم تعود هذا المجتمع على هذا اللون من القيم وهذا النمط من الحياة ؛ لأنه ليس نابعًا من تراثه الخاص أو من تطوره التاريخي الذاتي ، ولعدم قدرة سائر الطبقات - والأجيال - على معايشة هذه القيم الجديدة وهذا النمط الجديد من الحياة ، والاستجابة لها .

لهذا كله لا تفاجئنا الدهشة ، بل الدهول ، الذي يعتري الباشا وهو يرى هذا المجتمع الجديد - القديم ، ويعيش في قلب نظمه وقيمه الجديدة ، ويصطدم بها ، ويمن يمثلونها من أفراد أو فئات اجتماعية . إنه أمر طبيعي ؛ لأن هذا المجتمع ، وإن احتفظ بمظاهره الخارجية ، وكثير من قيمه الداخلية في الحقيقة ، صدم الباشا بعدد من الظواهر والقيم والأفكار التي تمثل نقىض ما كان يعيش عليه ويعيش عليه « مجتمعه » ؛ فهو يمثل الماضي في مواجهة الحاضر ، لكنه لا يمثل الماضي المتزوي بين أطلال ماضيه ، المعتزل لهذا الحاضر ، بل هو يحاول - على الأقل - أن يعرف هذا الحاضر ، ويفهم جذوره ، ويدل برأيه فيه .

أما الراوى فهو جزء من هذا الحاضر ، يعرفه ، ويفهمه ، لكنه ليس بالضرورة على وفاق معه . إن الراوى يشرح للباشا ما غمض عليه ، ويقود خطواته في غابة هذا الحاضر الغريب عليه ، لكنها - على اختلاف عصرهما - يلتقيان في « الرؤية » ، أحيانًا ، ويختلفان أحيانًا أخرى .

وموقف الباشا - بعامة - مزيج من الدهشة والاستنكار - في البداية - ثم السكون والاستسلام - بعدها - ثم السعى الدائب إلى أن يرى ما يدور حوله ، ويعرفه ، ويعرف جذوره ، حتى يصل به الدأب في المعرفة والرغبة في الاستطلاع أن يقوم - مع الراوى وصديقه - برحلة إلى أوروبا « للبحث والنظر في أصول المدنية الغربية ظاهرها وباطنها ، وأن أقف على خافيتها وياديا في أرضها وديارها » . ( ص ٢٩٠ )

وهو موقف لا نعجب له ، بل يحمد له قدرته على التخلص - بسرعة نسبية ، إذا قيس بغيره من أبناء عصره الذين أدركوا العصر الجديد ، فأثروا أن يظلوا يعيشون في الماضي وخرافاته وأوهامه - من شسور الاغتراب الذي انتابه بعد أن عرف حقيقة ما حدث له ، وحقيقته ما يحدث حوله ؛ فقد وجد نفسه - دون إنذار سابق - في عصر غير عصره ، وفي مجتمع مختلف عن ذلك الذي تعود العيش فيه - وإن يكن في المساحة المكانية نفسها ! - وفي مكانة غير المكانة التي اعتاد عليها ، فصدم وقاوم ، وتمرد لكنه - في النهاية - استسلم ثم

وهم في أزياء متعاكسة ، وأشكال غير متجانسة ، ووثاب تنافرت ألوانها ، على أشخاص تباينت أوطانها ... » ( ص ٢٧٩ ) . بل يزيدون على هذا - العتب بالتاريخ ومعظمائه من القادة والخلفاء والمثل الشعبية العليا في الرجولة والشجاعة ، وماذا ترى في أبي جعفر عاشقًا ، وأبي مسلم مغنيًا ، وأبي الفوارس راقصًا ، كما يجترىء عليه أهل هذا الفن ؛ وذلك أكبر إهانة للأسلاف ، وأعظم خرف في التاريخ » ( ص ٢٨٤ )

فالشرقيون لم يكتفوا بنقل الفن « الغربي » فحسب ، بل زادوا فأفسدوه ، ثم عادوا فجعلوه أداة لإفساد التاريخ القومي وتلطيح التراث .

وهذا نفسه ما فعلوه بالصحف ، التي يقوم على أمرها في الشرق جماعة « فيهم الفاضل وغير الفاضل ، واتخذها بعضهم حرفة للتعيش بها ؛ والتكفف على أية حال كانت ؛ فلا تجد بينهم وبين أهل الحرف وبيعة الأسواق فرقًا في الغش والخداع ، والكذب والنفاق ، والمكر والاحتيال ، للاستلاب والاغتيال .

عمروا موضع التصنع فيهم  
ومكان الإخلاص منهم خراب

فذهب منها الغرض المقصود ، ومقط شأنها بين العامة ، بعد أن سفل قدرها عند الخاصة ؛ وأصبح ما كان يرجى فيها من النفع دون ما تجلبه من الضرر » ( ص ٤١ )

فالشرقي لم يكتف بالاستسلام للمثل الأعلى الغربي ، لكنه أفسد هذا المثل الأعلى نفسه بالتعلق من الغرب وحضارته بالقشور ، ونقل عنها ما لا يفيد ولا ينفع ، بل نقل ما يقتل الهمم ، ويشد الرجولة والنخوة ! فضاعت أجياله المختلفة بين تراث تربوا عليه وعاشوا ولا يستطيعون التخلص منه ، ويفرض عليه « التغريب » أن يسخروا منه ، وقيم الغرب وثقافته وأسلوب حياته ، التي لا يحسنونها ، ولا تعينهم تجربتهم التاريخية على التواءم معها ؛ فأصبح الشباب مسخًا مشوهًا ، ضائعًا ، متخاذلًا ؛ أما الشيوخ فقد جلسوا يجترون الماضي ويعيشون على ذكرياته ، ناسين - أو متناسين أن الزمن لا يرحم ، لأنه لا يتوقف لأحد !

- ٧ -

غير أن المولى لا يكتفى في « الحديث » برصد هذه الظواهر وتصويرها وتحليلها ، فحسب ، بل هو - أكثر من هذا - يكشف عن رؤيته الخاصة ، ورؤية قطاعات مختلفة في المجتمع ، من هذه الظواهر نفسها .

لقد كتب « الحديث » في فترة تحول خطيرة من تاريخ المجتمع المصري ؛ تحول من الخضوع لأرستقراطية حاكمة من الأتراك والمماليك ، إلى بدء نشأة الطبقة الوسطى المصرية ، وبدء مشاركتها الفعالة في إدارة دفة الحياة المصرية ؛ ومن الوقوف عند ما كانوا يتصورون أنه التراث ، في الفقه والأدب والتاريخ والفكر الاجتماعي والسياسي ، إلى اتساع أفق هذا التراث نفسه ، من جهة ، والتعرف على التناج الغربي الثقافي ، من جهة أخرى . وكان لهذا التغير الاجتماعي - الثقافي أثره المباشر على نشأة « المؤسسات » الحديثة -



القانون الفرنسي في مصر وإهمال الشريعة ، ليس فحسب لأسباب دينية - كما قد يتبادر إلى الذهن الخالي - بل لها ولأسباب أخرى اجتماعية وتربوية ، إنه يحاول أن يمنع عن الشباب - أو من بقى منهم سليما - الوقوع في « الغربة الثقافية والحياتية » القاسية ، بالانقطاع عن الجذور ، والاستسلام للغرب وثقافته ، أيا كان نوعها .

وإذا كان المويلحي « يعد المثال الأعلى للحياة الاجتماعية في مصر هو الطبقة البرجوازية »<sup>(١٥)</sup> ، فإنه . كما أشرنا غير مرة - يعطى حركة هذه الطبقة الوليدة أكبر عنايته في « الحديث » ، وهو يصورها حركة مضطربة ، فردية ، مفرغة من الهدف العام ، مثقلة بأعباء المعارك المتحركة بين أفرادها من جهة ، وبين فئاتها ، من جهة أخرى ، ومع قوى خارجية تزعجها مكانها ومكاسبها من جهة ثالثة .

والمويلحي يريد أن يصلح من « أخلاق » هذه الطبقة وينبها إلى جوانب في سلوك أفرادها تعدّ نقائص ينبغي التخلص منها ؛ إنه لا يتفقد ليهدم ، بل ليصلح<sup>(١٦)</sup> . وفي سبيل هذا الإصلاح يقدم - دائما - من كل فئة نموذجين متقابلين ، يمثل أحدهما السلوك الشائع وهو سلوك معيب يقوم - في الغالب - على النفاق ، وانتهاز الفرص ، بل على الخداع والابتزاز ، بهدف الكسب من أي السبل ، ولو كانت غير مشروعة ، أو على حساب الآخرين . أما النموذج الآخر فيقدم سلوكا مثاليا يستهدف البحث عن الحق والعدل ، والخدمة الحقيقية المخلصة للناس . وهذه النماذج المتقابلة نرى منها المحامين والأطباء أمثلة .

ويسبق تقديمه لنماذج المحامين والأطباء تقديمه للصحف التي كان انتشارها بين الناس جديدا على الباشا - فقد عرف عصره « الوقائع الرسمية » التي كانت توزع في الدوائر الرسمية في طبعتين ، إحداها عربية والأخرى تركية ( ص ٢٨ ) - والتي تقوم على « انتشار الحمد للفضيلة ، والذم للرديلة ، والنقد على ما قبح من الأعمال ، والحث على ما حسن من الأفعال ، والتنبيه على مواضع الخلل والنقص على إصلاح الزلل ، وتعريف الأمة بأعمال الحكومة النابتة عنها حتى لا تجرى بها إلى غير المصلحة ، وتعريف الحكومة بحاجات الأمة لتسعى في قضائها . . ( ص ٤٠ ) . ولكنها كعادة الشرقيين - لم تخلص إلى هذه المهمة الجليلة ؛ فمن القائمين على أمرها « الفاضل ، وغير الفاضل » ؛ فأنحرفت عن طريقها و« ذهب منها الغرض المقصود ، وسقط شأنها بين العامة بعد أن سفل قدرها عند الخاصة » ( ص ٤١ ) ، وإن يكن الأمل في إنقاذها لم يضع « ومن العتلاء من لا يزال يرجو من الأيام أن تدور يوما بتهذيب هذه الحال ، ورفع هذه الصناعة إلى الدرجة اللائقة بها من الشرف وعلو القدر » .

وهو إذ يضع هذين النموذجين المتقابلين - دائما تقريبا - لا يهدف فحسب إلى أن يرسم « نوعا من الصراع » ، بل يهدف أيضا إلى تحقيق هدفه بالكشف عن « أخلاق » هذه الفئات المختلفة للطبقة الوسطى في المجتمع المصري .

لكن المويلحي - أو الراوى - يضطرب أمام فن وافد من الغرب هو فن المسرح . فهو يبدأ - كمادته دائما - بوصف وضعه عند الغربيين . فإذا هو « أصل الثقيف والتأديب ، ومنبع الفضائل ومحاسن الأخلاق ، يأمر بالمعروف وينهى عن المنكر ، وهو عندهم تروام الجرائد » هذه تعظ ، وهذا يعظ بالنظر ، فيغرس في النفوس صورة

ودع هذه الحال المرتبكة ، المضطربة نهائيا ، وأسلم نفسه للمعرفة والوعى .

أما الراوى فإن رؤيته وموقفه هما اللذان يحتاجان - في الحقيقة - إلى الوقوف والتأمل ، لأنه ابن لهذا المجتمع ، وهذا العصر ، وهذا التغير - ولهذا فهو يعرفه - ويفهمه ، ويقود خطوات الباشا المضطربة فيه ، لكنه ليس بالضرورة متفاهما معه ، أو راضيا به أو - على الأقل - راضيا عن كل ما فيه . فهو يدافع عن بعض مظاهر هذا التغير ويهاجم بعضها الآخر ، في حين يفهم ضرورة بعض مظاهره ، لكنه يريد أن يصلح من وضعه ليستقيم ، وهو في أثناء هذا كله - يضطرب أمام ظواهر لا يملك لها تأييدا أو رفضا ، أو - إذا أردنا الدقة - إنه يدافع عنها ، ثم يعود فيستسلم للمهاجرين أو حتى قد يهاجمها نفسه .

فعيسى بن هشام ليس ضد التعليم على النظام الحديث ، الذي تغلب عليه العلوم الطبيعية في صياغتها الغربية ، لكنه ينتقد في سخرية مريرة - أن يكون الهدف منه مجرد الحصول على الشهادة التي تتيح لحاملها « الاستيلاء على مرتب من وظيفة يزيد على الدوام ويرقى » ؛ لأن ما يستحق الاهتمام حقا هو العلم ذاته .

وقد رأينا هجومه أيضا على نقل القانون النابليوني بخيره وشره لتطبيقه على مجتمع لا يعرفه ولا يعرف أصوله الفقهية ، لكنه - في الوقت نفسه - يفهم « ما يقضى به تجدد به حالات الزمن » ، ويتخالف عليه العصور ، مع وقوف فقهاء المسلمين عند اجتهادات السلف « واقفين عند الحد الأدنى لا يتزحزحون ولا يتململون معتقدين أن الدهر دار دورته ثم وقف ، وأن الزمن تحرك حركته ثم سكن . . ومن هنا تولدت الحاجة إلى إنشاء المحاكم الأهلية بجانب المحاكم الشرعية » ( ص ٣٢ ) . فموقف الرجل هنا واضح ؛ إنه « يفهم » لكنه لا يوافق ، بل يرفض ويهاجم ؛ ليس لتحول النظام القضائي إلى نظام معقد ، معذب قد تضيق فيه الحقوق والعدالة أحيانا ، لكنها بطيئة دائما على أي حال - ليس لهذا فحسب بل الأهم من هذا والأخطر أن هذا النظام يكرس نهائيا - القطيعة بين القائمين من الشباب على هذا النظام وتراثهم الفقهي ؛ وهم شباب ترى على النظام الحديث غير الديني - في التعليم ، والشباب يسهل استمالته - وقد نحى الكهول والشيوخ لأنهم لا يستطيعون القيام بأعباء هذا النظام ومناصبه « لخلوهم من علومها الجديدة ، وجهلهم بفنونها الحديثة » - فأصبحت مصادره في فقه القانون غربية بالضرورة ، وحل « بد لوز » و« جارو » و« بودرى » و« فوستن هيل » في فقه القانون الوضعي محل « ابن عابدين » و« الهداية » في فقه الشرع . ومن ثم أصبح المفكرون الغربيون - الملحدون ! - المثل الأعلى أمام هؤلاء الشباب ، يقرأون كتبهم ويقلدون ما شاع عن سلوكهم ، وتصبح لغتهم - الفرنسية أو أي رطانة غربية - هي لغة المثقفين في مناقشاتهم العلمية ، ( فالنائب يناقش بها صاحبه ) ، وهي لغة المجتمعات « الراقية » . أو التي تدعى ذلك - ( الشباب الذين كانوا بصحبة حفيد الباشا في الفندق ) ، بل إن صحبة الأجانب أو دعوتهم دون معرفة « فخر ومجد » ( صاحب العرش ) دعك من الشباب الأوربية ، و« السنن » الأوربية هي المثل الذي يحتذى ويدفع الشباب فيها أضعاف ما يدره عمله ، أو حتى يدفع لتقليدها حياته !

ولهذا لا يكف الراوى - أو المويلحي - عن هجومه على تطبيق



على معاقل « الثقافة التقليدية » ، في السياسية والاجتماع ، وطرق الحياة نفسها . وأول ما يتعرض لهذه الموجات الهجومية الدافقة كسل المصريين وتراخيهم ، وعدم عشقهم للمغامرة وروح الجسد والنشاط التي يتميز بها الغربيون والتي أورثت الغربيين حب الحركة والعمل ، والقوة ، ولو كانت للاغتصاب ، كما فعلوا مع المصريين أنفسهم ؛ فقد اغتصبوا حقوق المصريين على أرض مصر :

ولما كان الأجانب هم أحق وأولى بالغنى لسعيهم وجدهم ، وكان المصريون أخلق بالفقر وأجدر ، لإهمالهم وتوانيهم ، كان معظم القضايا التي تحكم فيها هذه المحاكم المختلطة لا بد أن تنتهي بسلخ المصري من ماله وعقاره . ( ص ٣٤ )

ويقول المحامي :

.. هكذا قدر المصري لنفسه ، وتبدل سعده بنحسه ، واقتنع من دهره بالدون وبالطفيف ، ورضى بالقسم الخسيس الضعيف ، قيات محروماً تحت ظل إهماله وخوله ، وغدا بائساً في سبائه وذهوله . وما زال الأجنبي يسعى ويكدّ ويعمل ويحصد ، وينال ثم يطعم ، ويسلب ثم يجمع ، والمصري يبذر بجانبه ويسرف ، ويبذل ويتلف ، ويتحسر ثم يلهو ، ويعجز ثم يزهر ، ويفتقر ثم يفتخر ، فتساوى السيد والمسود ، وتشابه الحاسد والمحسود ، وتعادل الرفيع والمنيع ، بالحقير والوضيع ، واشتركتا كلنا على السواء ، في منازل الشدة والبلاء .. وكذلك تكون عاقبة من يلقي للأجنبي بيديه ومن أعان ظالماً عليه .. ( ص ٥٢ )

فالإهمال والخمول والسبات والذهول من المصريين يقابلها الجسد والعمل والسعي والدأب من الأجانب ، والتبذير والإسراف يقابلان بطمع الأجانب وسلبهم وجمعهم ، والمصريون لا يلتفتون حتى إلى ما يعانون من ندم ، بل يلهون عن ندمهم وعجزهم بالزهو والفخر ، فكانهم أعانوا ظالمهم على أنفسهم ، وأسلموا قيادهم إليهم ، فما الظلم إلا ظالم وراض بالظلم أو ساكت عليه !

ثم يلتفت - بعد ذلك - إلى الأمراء والحكام ، الذين عاثوا في الأرض فساداً ؛ فما كان همهم إلا الجمع ، ولو على حساب الأراميل والأيتام ، واتخذوا الحكم تجارة يرجون من ورائها الغنى والثروة ، واجترأوا على الله وأحكامه ، وكلفوا العلماء شططا في إخضاعها لأهوائهم . فالمحامي - مرة أخرى - يقول للباشا :

إننا لنعلم ، يا معشر الأمراء والحكام أنكم قضيتم الأعمار في جمع الحطام ، واتخذتم الحكم والسلطان تجارة من التجارات ، وبضاعة من البضاعات ، ترجون منها الغنى والثروة ، ولم تكونوا تعلمون للحكم من مزية سوى اكتناز الأموال واستلاب الحقوق ، وابتزاز الدراهم من دماء الأراميل والأيتام ، وانتزاع الأقوات من أفواه الأطفال واليتامى .. واجترأتم على الله في أوامره

الفضيلة مجسمة للأبصار ، بما عرضه على الناظرين والسامعين من تاريخ أهل الفضائل في الأزمان الغابرة أو الحاضرة ، ويفعل في النفوس ما لاتفعله الرواية والخبر ( ص ٢٨١ ) . وبين للباشا . بعد هذا - أن مايراه ليس هو المسرح في أصله ، فهو في مصر ما يزال حديث عهد ، ولم يصل بعد إلى حاله عند الغربيين من الإتقان والجودة ، فضلا عن أن الناس - الجمهور - ما يزالون يجهلون « أصل الغرض المقصود منه ، فحسبوه لونا من ألوان اللهو » . بل إن عيسى بن هشام يعتذر عن « السذين يشتغلون بهذا الفن في تقصيرهم » ، لحاجتهم إلى المساعدة التي تبذلها الحكومة للفرق الغربية وتميل الفرق الوطنية !

إلى هذا الحد يبدو عيسى بن هشام غيورا على فن المسرح مقدرًا له أصل الغرض المقصود منه ، حتى يعده « أصل الثقيف والتأديب ، ومنبع الفضائل ومحاسن الأخلاق .. الخ » ، وحتى يدافع عن الفرق الوطنية في مواجهتها للفرق الأجنبية ، ويعتذر عن العاميين فيه بحدائق الفن وجهل الجمهور .

لكنه لا يلبث أن يسلم حبل الحديث إلى الصديق الذي يجالسها ؛ ليؤكد الصديق أنه ليس لهذا الفن « لو تم لأصحابه ما يبغونه من وفرة المال ، أن يصلوا به إلى حد الإتقان المطلوب ، وأن يكون له النفع المقصود في تربية الأخلاق وحسن الآداب » ، محتجا بأسباب دينية واجتماعية وتاريخية ، ويقول إن المسرح - الغربي الأصل - لم يفد الغربيين أنفسهم أدنى فائدة ، بل إنه أضربهم وضرره بينهم اليوم ظاهر ، ونفعه غير باد ، لأنه كشف عن خفايا الرذائل التي يتندر حدوثها فنشراها !

هذا الحديث هو الذي ينهي الحوار بينهم حول فن المسرح وأوضاعه ، ودوره في المجتمع ، وضرورة نقله عن الغرب ، وهل في نقله الخير أو الشر . وأن ينتهي الحوار - الذي بدأ ، كما رأينا ، بالدفاع الحار عن المسرح والفرق الوطنية - بالهجوم ، يطرح أحد احتمالين ، إما أن الراوى - أو الكاتب - يوافق على هذا الكلام ، فيكون تناقضه واضحا ( وهو مالا غيل إليه ) ، أو أنه لا يوافق الصديق على كلامه ، لكنه لا يملك من الحجج ما يمكنه من الرد عليه . والاحتمالان كلاهما - كما هو واضح - يكشفان عن اضطراب موقف المولحي من هذا الفن العريق في الغرب - الوليد في المنطقة .

\*\*\*

وإذا كان المولحي قد اضطرب أمام فن المسرح ، فإن القلم لم يتر في يده لحظة أمام رموز المجتمع التقليدي ، لم تكن مطروحة للنقاش من قبل . وقد رأينا هجومه الجارف على الفقهاء ؛ كسلهم وتراخيهم العقلين ونفاقهم ، حيث جعلهم من الأسباب الأساسية التي ألجأت إلى القانون الغربي - الفرنسي الذي لم ينج من الهجوم أيضا ، من منطلق أساسي ، هو أن الشريعة الغراء ثابت من ثوابت المولحي التي لا يرقى إليها النقاش أو الجدل - وهذه نقطة محورية في « رؤيته » - فهي فوق الزمان والمكان ، وليست في موضع مقارنة مع القانون الغربي الوضعي ؛ غير أن باب الاجتهاد مفتوح في إطار الأحكام الأساسية للشرع - استجابة لتغير الظروف والأحوال . ومن ثم كان هجومه على الفقهاء الكسالى لأنهم أتاحوا للمغرضين إهمال الشريعة وإحلال القانون الوضعي محلها .

وهو جزء - في الوقت نفسه - من هجوم شامل - كما أشرت -



ومن ثم لم يحسبوا هم أنفسهم - حساباً لتطورات الزمان وتقلباته ، وخلت أيديهم عما يستعينون به على هذه الأحوال المتغيرة ، لأنهم حسبوا أنفسهم - أيضاً - صنفاً غير الناس جميعاً - يقول عيسى للبasha :

ليس لمثل حالتكم غير الأسف منا والتوجع لكم ، فقد تمكن الاعتقاد في رموس الحكام أن ما يقع بالاتفاق لهم أحياناً من ولاية الأحكام هو قياس مطرد وصراط مستقيم ، لا ملجأ لكم سواء في وجوه المساعي وممارسة مطالب الحياة . وقامت الولاية عندكم مقام بقية الآلات والصناعات التي يجتني أهلها منها ثمر الارتزاق والتكسب ، فإذا خلت أيديكم منها واعتزلتم الأحكام ، تفتحت بكم الأسباب . وضاعت بكم السبل في وجوه المعاش كما تصاب يد الصانع بالشلل ، فيتعطل العمل ، ويصبح كلا على كاهل الجميع ، يرجو الموت كما رجوت . ويتمنى راحة العدم كما تمنيت . وكأنتكم - أيها الحكام صنف فوق أصناف الخلقة ، لكم نصيب من العيش دون سائر الخلق ؛ فلا تكونون إلا فوق ذهب العرش ، أو فوق خشب النعش . . . وكان الأولى بكم أن تكونوا كالناس في معاشهم ؛ لكل إنسان آلة بيته من صناعة أو حرفة أو مهنة يحسن بها العيش والارتزاق ، حتى إذا أنتم نزلتم عن تلك العروش دخلتم في بقية الأحياء من أفراد الجمعية تنفون وتنفعون . ( ص ٦٠ )

والأفكار المطروحة في هذا الحديث تضرب - من جديد - في جذور « المجتمع التقليدي » ، وتطرح أيضاً بدائل « المجتمع الجديد » الذي كان يحلم به مفكرو هذا العصر - الطهطاوي بخاصة . فالفكرة الأولى التي يهدمها أن تتحول « الصدقة أو الاتفاق » ، بتولية هؤلاء الحكام أمر الحكم ، أن تكون قياساً مطرداً أو صراطاً مستقيماً . وعلى هذا فلم يكن هؤلاء « الأمراء والحكام » يحسبون حساب أن تخطئ الولاية أو يعزل عنها وهو لا يحسن شيئاً من « الآلات والصناعات التي يجتني أهلها منها ثمر الارتزاق والتكسب » ؛ فلا خيار أمامهم إلا ذهب العرش أو خشب النعش !

وإذا كانت النتيجة الحتمية لسيادة هذه الأفكار أن ظن هؤلاء الحكام أنفسهم « صنفاً فوق أصناف الخلقة » لهم نصيب من العيش دون سائر الخلق ، فالبديل هو الإيمان بـ « المساواة » وأن يكونوا « كالناس في معاشهم » ؛ يحسنون عملاً أو حرفة تنفعهم يوم ينزلون عن عروشهم من جهة ، وتمكنهم من الانخراط في المجتمع « الجمعية » فينفون وينفعوا من جهة ثانية .

أما الفكرة الأخطر ، الكامنة وراء هذا الحديث ، فهي أن « الحكم والولاية » ليسا حرفة تحترفها فئة من الناس ، عاطلة عن أي مواهب أخرى حتى عن موهبة الحكم ، ومع هذا فهي تظن نفسها فوق البشر ؛ في طبيعتها وفي حقوقها ، ولو كانت حقوق الظلم والاعتصاب !

وتترتب عليها النتيجة الضرورية ، وهي أن « الحكم والولاية »

ونواهيه وكلتم العلماء بتأويلها على أهوائكم فأولوها لكم لا نحصر الأرزاق في أيديكم ، واحتياجهم إلى ما يقتاتون به من فضلات عيشكم ؛ فالوزر عليكم وعليهم ، ولكنه عليكم أعظم وفوقكم أنقل . . ( ص ٥٨ )

وليس في هذا أي تناقض أو تخفيف من مسؤولية « العلماء » عما حدث ، لكنه يؤكد - هنا المشاركة في المسؤولية بين الحكام والعلماء في هذا الجانب الخاص بفرض تأويلات للشرع تبيح هؤلاء أن يفعلوا ما فعلوا بالناس .

إن المحامي هنا - يهدم أساساً من أسس الثقافة التقليدية - يقوم على أن « العلماء في خدمة الأمراء » ، وهو أساس غير مكتوب ! ثم يستمر في حديثه إلى البasha مؤكداً مبدأ الانتقام من كل طاغية بطاغية أقوى منه :

.. وباليث أولادكم وأحفادكم خففوا عليكم من الإثم في جمعها من دماء المصريين بإنفاقها بينهم ( أي : بين المصريين ) وتبذيرها فيهم ؛ فيكون ذلك منهم كرد بعض الحق إلى أهله ؛ ولكن البلاء أنها ذهبت جميعاً إلى أيدي الأجانب والغرباء . وكان الدهر سلط الممالك على المصريين يهبون أموالهم ويسلبون أقواتهم ثم سلطكم عليهم لسلب ما جمعوه ، ثم سلط عليكم أعقابكم فسلموا مجامع ذلك للأجانب يتمتعون به على أعين المصريين ؛ والمصريون أولى بالقليل منه . وما دقع بأعقابكم إلى هذا اللين والتسليم إلا ماورثوه عنكم من الاحترام لشأن الأجنبي ، والاحتقار لجانب المصري ؛ وأنكم لم تكتفوا بأن تكونوا أرباباً للمصريين حتى أشركتم معكم الأجنبي في تلك الربوبية ، فغلبكم عليها ، وأشرككم مع المصريين في العبودية ، وتشابهت الموالى بالعبيد . . ( ص ٥٨ - ٥٩ )

فقد خلف « الأمراء والحكام » خلف أضاعوا ما جمعه آباؤهم بالاعتصاب والظلم ، ولينهم أضاعوه بين أصحابه ، بل سلموه خالصاً ليد الأجانب ، اتباعاً لسنة آباؤهم في احترام شأن الأجنبي والتعظيم لشأنه ، « فالأيام دول » ، والدهر يسلط على كل طاغية من هو أكثر منه طغياناً وكفراً . وهو مبدأ منطوق في ثانياً « الدهر » الدوار ، الذي لا يبقى حالاً على حال . ولنلاحظ ارتباط هذه الفكرة بالفكرة التي طرحها من قبل عيسى بن هشام عن كسل الفقهاء وإهمالهم في ملاحقة الزمن وتغييراته ؛ فكأنهم يعتقدون « أن الدهر دار دورته ثم وقف ، وأن الزمن تحرك حركته ثم سكن » ؛ غير ملتفتين إلى ما تجري به أحكام الزمن في دروته ولم يفقهوا أن لكل زمن حكماً يوجب عليهم تطبيق أحكام الشرع على ما تستقيم به المصلحة بين الناس ؛ ( ص ٣٢ )

ثم يضيف عيسى بن هشام سبباً آخر لانحيار - المجتمع التقليدي - يتمثل في أن هؤلاء « الحكام والأمراء » كانوا يحسبون أن ما يقع لهم « بالاتفاق أو المصادفة » من أن تولي الحكم هو سنة مطردة لا محيد عنها ،

حق لمن يثبت لنفسه وللناس ، أحقية المواطنة الصالحة « ينفع ويستفيع » في إطار « الجمعية » ، أولا ، ثم يثبت لنفسه وللناس أيضا ، قدرته على القيام بأعباء الحكم وواجباته ، بعيداً عن المفهوم القديم - المنهار ١٩ « أنه تجارة من التجارات وبضاعة من البضاعات » !

\*\*\*

وهكذا ضرب المويلحي « البناء التقليدي » للمجتمع المصري وأسس التي بدأت في الانهيار ، معتمداً في بناء لبنات المجتمع الجديد - الذي بدأت بذوره في الإنبات - على الشريعة الغراء في صفاتها ونقائنها ! بعيداً عن الأهواء والمصالح ، وبعيداً من الكسل والتراخي ، مفتوحة الباب للاجتهاد الأصيل المعتمد على نقاء النفس وصفاء العقل والتطهر من أدران المصلحة والهوى .

كما يعتمد بناء هذا المجتمع الجديد على أسس راسخة من الحرية والمساواة والعدل ، والإيمان الذي لا يتزعزع في قيمة العمل ، وفي أن القيمة الحقيقية للإنسان هي « قيمة ما يحسن » وما يقدمه لمجتمعه حتى « ينفع ويستفيع » .

غير أن كثيراً من السليبيات تعطل الانهيار النهائي للبناء القديم ، كما تسوخر في الوقت نفسه إرساء الأساس الراسخ للبناء الحديث ، فنراه يتناول هذه السليبيات في خلال « الحديث » كله محذراً منها ، ومؤكداً على ضرورة التخلص منها لاكتمال « المشروع » . فهو يلفت كما رأينا - ويحذر من ظواهر السلبية والكسل والتراخي ، ومن الفردية والاضطراب في حركة الأفراد - لغياب الهدف العام - حتى لكان كل فرد في المجتمع يعمل لحسابه الخاص ، وتدور حساباته كلها حول المكسب والخسارة ، ولو أتى ما يحصل عليه من أحسن الطرق في التعامل ، فشاع - في المعاملات بين الناس - الغش والاحتيال والخداع والنفاق والتراخي والإهمال - وهو يرصد هذه الظواهر في عمل فئات تتميز أعمالها بالحساسية ، وتعود نتائجها على الناس مباشرة ؛ من القضاة وكلاء النيابة والمحامين والموظفين والتجار وحتى الأطباء . ويحتل التنبيه إلى خطر الفئات الطفيلية في مجتمع المدينة ، من الخلاء والتبعية والعاشرات والسماحة وصبية المحامين . الخ ، مساحة واسعة من الحديث ؛ لأنها - في الحقيقة - فئات لا عمل لها ، ولا فائدة من ورائها ، بل - على العكس - هي فئات أشبه بالسموم التي تسرى في دم المجتمع فتفرض على ما فيه من حيوية ونشاط وحركة يمكن أن تدفع به إلى الإمام . ويتساوى مع هذه الفئات فئة لا تقل عنها خطراً ، هي فئة « العاطلين بالوراثة » من أبناء « كبراء العصر الماضي » الذين ورثوا فأضاعوا ، وليتهم أضاعوا ما ورثوه في فائدة ، لكنهم أضاعوه في الجري خلف « البدع » الغربية ، وأنماط الحياة المغترية الضائعة . وهذا « التقليد الأعمى » للغرب هو الذي يحذر منه المويلحي - كما رأينا - أشد التحذير ، لأثره المباشر في قطع خيوط الاتصال كلها بين الشباب وتاريخه ، وتراثه وأمنه .

والمويلحي يجد طائفة كبيرة من هذه الأدواء نابعة عن ميكروب واحد متفش في أوصال أهل الشرق جميعاً - على اختلاف طبقاتهم وثقافتهم ، هو تقليدهم للغرب غير مميزين ما ينفع مما يضر ، ولا « الفضائل » من « النقائص » . ولهذا يكون درسه الأخير ، على لسان « الحكيم » الفرنسي ، إذ يقول لهم :

« ولكن لهذه المدنية الكثير من المحاسن ، كما أن لها الكثير من المساوئ ، فلا تغمطوها حقها ،

ولا تبخسوها قدرها ، وخذوا منها - معشر الشرقيين - ما ينفعكم ويلتزم بكم ، واتركوا ما يضركم وينافي طباعكم . واعملوا على الاستفادة من جليل صناعاتها ، وعظيم آلاتها ، واتخذوا منها قوة تصد عنكم أذى الطامعين وشره المستعمرين ، وانقلوا محاسن الغرب إلى الشرق ، وتمسكوا بفضائل أخلاقكم ، وجميل عاداتكم فأنتم بها في غنى عن التخليق بأخلاق غيركم ، وتمتعوا في رخاء بلادكم ، وسعة أرزاقكم واحمدوا الله على ما آتاكم .

(ص ٣٥٧)

وواضح في هذه الدعوة التمييز بين ، بين المعطيات المادية للحضارة الغربية ؛ من جليل الصناعات وعظيم الآلات « التي يمكن للشرقيين أن ينقلوها عن الغربيين » ؛ فيكون لهم قوة تصد عنهم الطامع والمستعمر ، وبين « فضائل الأخلاق وجميل العادات » التي لا ينقلها أحد عن أحد ، بخاصة إذا كان للنقل ترائه الخاص وعقيدته التي تحصنها - لو تمسك بها - عن هذا التقليد الأعمى ، من جهة ، ولأن فيها الكفاية لصنع مجتمع حي فعال ، يشارك بإيجابية في إرساء قواعد العدل والخير للبشرية جمعاء ؛ فهم بأخلاقهم وعاداتهم « في غنى عن التخليق بأخلاق غيرهم » .

- ٨ -

فكيف كان تعبير المويلحي عن فترة الانتقال هذه بين « فترتين من الزمن » ؛ عن تغير بناء المجتمع المصري في القرن الماضي إلى بناء جديد ؟

لقد بدأت الثقافة الغربية تعرف طريقها إلى الشرق في هذا القرن ، بفكرها ، وفلسفتها ، وقانونها ، وبعض أشكال التعبير الفني فيها أيضا . فقد شهد هذا القرن الإسهامات الفكرية لرفاعة الطهطاوي ، وترجمته لـ « مغامرات تلمارك » ، كما شهد إسهامات على مبارك وكتابه « علم الدين » ، وشهد المحاولات الأولى لجورجي زيدان ، وشوقي وغيرهم . وكانت محاولاتهم تتراوح دائماً بين الأشكال القصصية المعروفة في التراث العربي ، وأشهرها المقامة ، والسير والحكايات الشعبية ، وحتى التاريخ من جهة ، ومحاوله فتح سبيل للرواية الغربية ، من جهة أخرى . فجاءت هذه المحاولات - جميعاً تقريباً - متأثرة بأشكال أخرى .

وقد دارت المناقشات حول « الحديث » - دائماً - في هذا الإطار ؛ إطار التمييز بين ما فيه من عناصر المقامة ، وما فيه من عناصر الرواية الغربية (١٧) . وهو إطار مفهوم ومسوغ للمناقشة ، من حيث وقوع « الحديث » - كما بينا حتى الآن - في قلب فترة التغير هذه في تاريخ المجتمع المصري ، وفي تاريخ الثقافة العربية الحديثة . ولهذا كان طبيعياً تماماً ألا يخلص الحديث لشكل فني واحد ، سواء الشكل التراثي - المقامة ، أو الشكل الحديث الغربي : الرواية ، بل أن يأخذ منها ما ، ويستفيد من كليهما . وهو يستفيد من المقامة : وجود بطل وراوي لهذا البطل يلزمه ، وينقل أخباره . ويستخدم السجع ، أحيانا ، وبعض المحسنات البديعية في الأحيان نفسها التي يستخدم فيها السجع ، وإن يكن في قلة تكاد تصل حد الندرة .



والمستظلم الخاضع . فإليك عني ، لا تكن عوناً  
للخطوب ، ومفتاحاً للكروب . (ص ٣٨)

لكنه لا يلبث - بتشجيع عيسى وعونه - أن ينجح في هذا  
الكبت ؛ فيظهر السكون والاستسلام ، راضياً بحكم القضاء  
عليه ؛ فيقول عيسى :

.. وسرت مع صاحبي وأنا غريق في الأفكار ؛ أتدبر  
وأعتبر ، وأعجب مما رأيت من سكون الباشا  
وسكوته ، وحسن احتماله وصبره ، بعد أن كان  
شديد الحدة ، سريع الغضب ، يرى القتل واجباً  
لأدنى هفوة وأقل سبب ؛ فأصبح - بفضل وقوعه في  
هذه الخطوب المتتالية ، والرزايا المتتالية - لين  
العريكة ، واسع الصدر ، موطأ الكنف ، كثير  
الاحتمال .. (ص ٨٥)

بل يتحول - أخيراً - إلى وتر مشدود بحب المعرفة ، والرغبة في  
الاكتشاف ؛ ليعرف - بالضبط - ما الذي حدث ، وما الذي يحدث  
في المجتمع الذي عرفه ، وعاش فيه ، منذ ما لا يزيد على نصف قرن  
من الزمان فحسب ؛ فهو يجعل دأبه البحث والتأمل في أخلاق الناس  
أثناء التعامل معهم (ص ٨٥) ؛ لأن التجربة صقلته ، وهذبت من  
نفسه المتعجرفة ، المندفعة ، المتمردة :

قال عيسى بن هشام : وقضينا مدة في مثل هذا  
الحديث ، وأنا متهلل مستبشر بما أراه ينمو ويثمر في  
نفس الباشا من التعلق بالمباحث العقلية ، والتعمق  
في معرفة الأخلاق النفسانية ؛ حتى صار من ديدنه أن  
يستبسط من كل حادثة يشاهدها ما يرتقي به إلى عالم  
الفضيلة والحكمة . وازدادت يقيناً بأن الرجل المرتفع  
القدر لا يزال غرلاً بالأمور ، غافلاً عن حقائق  
الأشياء ؛ فإذا وقع في أشراك الخطوب استنارت  
بصيرته ، واستضاءت قريحته ، وعلم بطلان ما كان  
فيه بحقيقة ما وصل إليه . (ص ١٠٧)

وهو ما يدفع به - في النهاية - وقد عرف ما يدور في هذا المجتمع  
«الجديد» ، وذكر الغرب كثيراً في سياق تفسير هذه التغيرات الجذرية  
فيه ، إلى أن يقول :

ألا ليت شعري كيف يمكنني الوصول إلى البحث  
والنظر في أصول المدنية الغربية ظاهراً وباطناً ،  
وأن أقف على خافيتها وباطنها في أرضها وديارها ؟  
ولكن بعدت الشقة وعزَّ المطلب . (ص ٢٩٠)

ولكن الظروف هيأت له هذه الرحلة - مع الراوي وصديق -  
فخاضها في سعادة وحاس .  
وهكذا فارقت شخصية الباشا شخصية بطل المقامة فرافقا تماماً لالقاء  
بعده ، إلّا في مجرد الإطار العام تماماً ، الذي لا يعني شيئاً . إن للمقامة  
بطلاً ، وللحديث «بطلاً» ؛ أما بعدها فكل شيء مختلف ؛ من

ويستفيد من شكل الرواية الغربية وجود بطل في أحداث موصولة  
الأطراف - بشكل أو آخر - من البداية إلى النهاية ، وتواصل  
الأحداث نفسها ، وغرس مضمون في العمل يجاوز حدود «القصة»  
التي تحكيها ، ونفض اليد - نهائياً - من الأغراض اللغوية التي كانت  
المقامة تقوم عليها ، بل - نستطيع أن نقول - وتحويل ما استخدمه من  
عناصر المقامة إلى استخدامات فنية جديدة لم تعرفها المقامة قبله .

فإذا وقفنا عند شخصية البطل - الباشا في «الحديث» - وجدنا  
اختلافاً جذرياً بينه وبين بطل المقامة التقليدية . فهذا الأخير يدهشنا -  
في المقامة - بلسانه المنطلق ، و«علمه» الغزير ، وقدرته على أسر  
سامعيه ، وتفنته في وجوه الحيل ، والخروج من المأزق المحرجة التي  
يضع نفسه فيها ، بل الخروج الرابع ، وإيقاع الناس في حباله ،  
متوجهاً هذا كله بقدرات لغوية مذهلة . أما الباشا فهو شخص آخر  
تماماً ، فيما هو محتال يسعى في سبيل «الكذبة» ، ولا هو يستخدم  
علمه زينة - أو قل : أحبولة ينصبها للناس للإيقاع بهم ، ولا ضليع  
المعارف اللغوية .. الخ . بل هو مشلول سابق ، وجد نفسه في غير  
زمانه ، وفرض عليه هذا الزمن الجديد ، فإذا هو - على مدى  
«الحديث» - شخصية حية متطورة واضحة الملامح ، ليس له من  
أساليب بطل المقامات شيء ؛ لأنه ليس له من أهدافه شيء .

إن الباشا يبدأ واثقاً من نفسه ، معتداً بها ، بل متعجرفاً ؛ يأمر  
وينهى ، في عصية ظاهرة ، وتوتر لا يخفى ؛ لأنه يعيش عصره  
الماضي ، ويعيش حياته السالفة ؛ فيقول للمكاري :  
- كيف تدعون أيها الشقي إلى ركوب الحمار وما رغبت فيه قط ،  
وما دعوتك في طريقى ! وكيف لمثل أن يركب الحمار الناهق ، مكان  
الجواد السابق !

ويقول لعيسى بن هشام :

- إن لأعجب من صبرك على هذا الفلاح  
السفيه . . . . ؛ فهل فاضربه عني حتى تريحه من  
عيشته وتريحنا منه .  
- . . . ، أيعتريك الخوف وأنت معي ؛ إن هذا  
لعجيب منك !  
- ويحك هلم فاضربه ، أو دعني أقتله .  
- لا تعط هذا الكلب النابح درهما واحداً . وقد  
أمرت أن تضربه ؛ فإن لم تفعل فانا أنزل إلى ضربه  
وتأديبه . . (ص ١٢ - ١٣)

وإذ تتوالى عليه الأحداث بعد هذا ، ويعرف أنه وقع في شرك عصر  
غير عصره ، وحياة غير حياته ، ولم يبق له من مكانته واسمه شيء ،  
تحول إلى الدهشة والعجب ، بل والذهول أمام ما يدور حوله ولا يفقه  
له أصلاً ؛ فأخذ في كبت اندفاعاته وهمه وكرهه العظيم - كما يقول -  
لكنه لا يستطيع - في البداية ، لهول الصدمة ؛ فيصرخ بعيسى :

- يكفيني ما قد وصلت إليه من الذل والهوان ، وما  
قاسيته من نزول القدر وحلول الضيم بحكم  
القضاء ، من رافع السماء . وأنا أربأ بنفسى أن  
يجتمع عليها ذلّان في سلك واحد ؛ ذلّ المتحمل  
للظلم ، المستكن للجور ؛ وذلّ المشتكى الضار ،

الأحداث ، وطبيعة هذا البطل ، وشخصيته ، وسلوكه ، وبناء هذه الشخصية وهذا السلوك .

والأمر نفسه يمكن أن يقال عن الراوى ، الذى لم يعد فى الحديث - كما كان فى المقامة - مجرد رد فعل للأحداث ، لا يظهر إلا فى عملية « القص » نفسها ، أما عدا ذلك فهو مكتشف مندهش - فى السطور الأخيرة من كل مقامة - أن من أمامه هو بطله المتخفى ، المحتال ، الفائز دائما . أما هنا فالراوى هو النور الذى يستضيء به الباشا ، والقائد الذى يأخذ بيده ، ويصّره بحقائق الأمور ، ويريه مالا يرى ، ويعرفه بالجدور المخفية تحت السطح الظاهر فى كل حدث ؛ فهو أوسع من بطله « معرفة » و « تجربة » ، ولا يكون - من ثم - مجرد تابع ، أو ظل ، لهذا البطل .

غير أن المؤسف أن هذه الشخصية ، شخصية الراوى ، لا تتطور ؛ فلا تتأهب حتى دهشة راوى المقامات حين يكتشف صاحبه ، لأن الدهشة انتقلت إلى شخصية بطل « الحديث » وشكلت جزءاً أساسياً من دوره وشخصيته . أما الراوى فلا يدهش لشيء ؛ لأنه يعرف كل شيء عن هذا المجتمع ، وما حدث فيه من تغيرات ؛ فلا تفاجئه . حقاً ، إنه يغضب ، أحياناً ، ويغتاظ ، أو يحزن ، أو يفرح ، فى مواقف مختلفة تمر بالباشا ، فيصادف مشكلة ، أو تعقيداً فى إجراءات ، أو نفاقاً ، أو كسلاً وتواخياً ، أو استهتاراً بأقدار الناس ومصالحهم . . الخ ، لكنه - فى الحقيقة - ليس انفعالياً تابعاً من معاناة الحدث نفسه ، بقدر كونه انفعالياً « ثقافياً » لما ينبغي أن يكون عليه المجتمع وأوضاعه ؛ انفعالياً - إذن - بالمثل الأعلى الثقافى ، وليس تابعاً من طبيعته هو بوصفه شخصاً حياً متفعلاً - كما رأينا عند الباشا مثلاً - تضيف المواقف إلى شخصيته تجربة أو معرفة أو انفعالا ؛ فليس فى الأمور جديد عليه ، ولا فى مواقفه - من ثم - تغيير يذكر .

والأمر نفسه يمكن أن يقال عن الشخصيات الأخرى فى « الحديث » ؛ فكلها - تقريباً - غمطى ، لا تتطور فى مواقفه وسلوكه و « أخلاقه » ؛ وإن حملت كل شخصية منها ملامحها الخاصة التى لا تلتبس بأى شخصية أخرى .

ومع هذا فلا بد من القول - إنصافاً للعمل وصاحبه - إن هذه الشخصيات جميعاً ، والأحداث - كما سترى حالاً - كانت جديدة تماماً على الأدب العربى ، وبخاصة حشدها جميعاً فى عمل واحد ، وفى هذا السياق الاجتماعى الواضح<sup>(١٨)</sup> .

الحدث فى « الحديث » عدة أحداث ، يجمعها فى سلك واحد الحدث الأساسى الذى يبدأ به بعث « الباشا من قبره » ، وطوافه بهذا العالم الجديد ، الذى لم يعرفه هو ولا عصره . ومن الواضح أن مجرد استمرار وجود الباشا والراوى - بوصفهما شخصيتين رئيسيتين - لا تقوم عليه - فى ذاته - وحدة الحدث فى العمل ؛ وإن يكن الهدف الذى رسمه المولى لى لعمله هو المسوغ لهذا التراكم فى الأحداث ، وهو الضرورة التى تحكم حركة الشخصيات ؛ فضلاً عن أن التطور الذى تشهده شخصية الباشا يقوم - بدوره - مسوغاً لهذه الحركة ، والانتقال - كما سنرى - من دور البطولة فى الأحداث ، إلى دور الشاهد - الراوى - الذى سيتحولان إليه .

ويمكن أن نلاحظ حركتين أساسيتين فى « الحديث » ؛ أولاهما هى الحركة التى تبدأ من « بعث » الباشا من مرقده ، وما توالى عليه من

الأحداث بعدها ( من الفصل الأول : العبرة ، حتى فصل : الطب والأطباء ) . وهو قسم من « الحديث » تقوم فيه الوحدة على مبدأ الضرورة والاحتمال الأرسطى فى وضوح ، وتقدم فيه النماذج فى تلقائية فنية رائعة ، لا يشعر القارىء إزاءها بأى نفور فى المتابعة ، أو أن الكاتب يفرضها فرضاً .

أما الحركة الثانية فهى التى يلعب فيها العمدة الدور الأساسى ، ويصبح هو بطلها ، ويتوارى الباشا والراوى فى خلفية اللوحة ، يقومان - فحسب - بنقل الحدث ، والتعليق عليه - غالباً - أثناء حدوثه ، كأنما يشعر القارىء أنها لا يزالان موجودين . وهو حدث - فى ذاته - يحمل عناصر وحدته وتدفعه فى تلقائية أيضاً . لكن المشكلة هى فى الصلة التى تربط بين هذين الحدثين المتباعدين ، والتى لا نجدها - كما أشرنا آنفاً - إلا فى الهدف الذى رسمه المولى لى لعمله من شرح « أخلاق أهل العصر وأطوارهم » ، وأن نصف ما عليه الناس فى مختلف طبقاتهم من النقائص التى يتعين اجتنبها ، والفضائل التى يجب التزامها » ( ص ٥ ) ، كما نجدها فى تطور شخصية الباشا بالانتقال من حالة الذعر والدهشة أمام ما يرى ، إلى حالة « حب » المعرفة ، التى تلبسته ؛ فأخذ يطوف بأرجاء المجتمع فى محاولة لتعرف ما جرى وما يجرى فيه .

و « حب » المعرفة « نفسه هو الذى جعل الراوى يحاول أن يرويه عند الباشا باصطحابه إلى مجالس « الأعيان والتجار » ، ثم « أرباب الوظائف » و « العرش » ، وإلى الحديقة ليلتقيا هناك بالعمدة ومن معه ، وتبدأ الحركة الثانية من الحدث ، ثم الحركة الثالثة نفسها التى تنتقل بها إلى باريس ، ليطلع الباشا على الحضارة الغربية فى ديارها . فالرابطة التى تربط هذه الأحداث جميعاً فى « الحديث » هى « حركة فكرية »<sup>(١٩)</sup> ، منطلقة من « الهدف الفكرى » فى العمل ، وأيضاً رابطة نفسية - كامنة فى بناء شخصية الباشا وتطورها ، كما رأينا .

والنهايات فى « الحديث » - دائماً ، تقريباً - نهايات مفتوحة ، قد تبدو غير حاسمة . فالقارىء لا يعرف من الكاتب نهاية الطريق الذى بدأه الباشا لاسترداد وقفه ، كما لا يعرف نهاية الطريق الذى سار فيه العمدة ؛ أى أن الكاتب ترك النهايتين مفتوحتين - بمصطلحاتنا - ولم يضع لأحداثه نهاية صريحة أبداً . ومع ذلك ، فإن هذه النهاية المفتوحة كانت أوقع تعبيراً من أى نهاية حاسمة كان يمكن أن يضعها . فكيف يمكن للباشا - أو غيره - أن يخرج قضيته من تلافيف الغابة التى دخلت فيها ؟ وأى فوز يمكن أن يحققه أكثر من استنفاذه نفسه من الارتباط بهذه القضية فى تلك الغابة ؟ لقد اكتفى الباشا بأن يسحب نفسه - أو ترك للمرض أن يسحبه خارج الحلبة ، وترك فيها قضيته لمصيرها المكتوب !

أما العمدة ، فإن الطريق التى رضى أن يسلكها ، والقوم الذين ارتضى أن يسلم نفسه لهم ، والأسلوب الذى ارتضاه لحياته فى القاهرة - هذا كله لابد أن يؤدى به - حتماً - إلى مصيره المحتوم من الخراب والضياع ؛ وهى نتيجة لا يحتاج القارىء إلى أن يقولها له الكاتب فى صراحة ومباشرة ؛ ولهذا يقرر الباشا - وينقاد له الراوى - أن يقطعاً ملاحقتها للعمدة ، وقد بات غير جديد ما يمكن أن يراه من سلوكه أو أخلاقه ومصيره أيضاً ، فضلاً عن أن الباشا شعر « بسام فى النفس » ،



في ساحتها وقاعتها مما ينافي جلال الوظيفة التي تقوم عليها تماماً . . .  
وغير هذه المواضع كثير) حتى ليتمكن القول - بلا مغامرة - تقريباً -  
إن المويلحي لم يستخدم السجع أبداً بوصفه حلية أسلوبية ، تقوم على  
عض التأتق في استخدام اللغة ، أو استعراض معارفه وتعليمها ( وهو  
ما كانت تقوم عليه المقامة في الأصل ) ؛ وإنما استخدامه له يجاوز -  
دائماً - هذه الأغراض القريبة إلى أبعاد أعمق في المضمون الذي يريد  
أن يصل به إلى القارئ ، من الجلال ، أو الجمال ، أو السخرية  
والتهكم ، أو النصيحة ، أو الحكمة . . الخ .

فإذا قيل إن هذا الاستخدام للسجع ، في هذه المواضع  
والأغراض ، هو نفسه استخدام تقليدي ، لفتنا النظر إلى طبيعة  
العصر ، وما كان يسوده من أشكال أدبية كانت تغلب عليها  
التقليدية ، حتى ليعتد استخدامها في هذه الأغراض - دون أن تكون  
مجرد حلية أسلوبية - إنجازاً مهماً بحسب « للحديث » ، ويؤهله للتأثير  
بأسلوبه على الفن القصصي العربي بعد ذلك .

والأمر نفسه يمكن أن يقال عن الملمح المقامي الآخر في  
« الحديث » ، وأعني به تضمين الشعر في أثناء « الحديث » ، وهو  
ملمح تقليدي واضح ، ليس في المقامة وحدها ، لكن في كثير من  
الكتابات العربية القديمة التي تقوم على رواية القصة أو الحكاية أو  
النادرة ، وفي مواضع العظة والعبرة ، أو الوصف . . الخ ، وهو مالا  
يخرج « الحديث » عنه كثيراً .

وهكذا جاء الحدث والأسلوب في « الحديث » متراوحيين بين  
الأشكال التقليدية العربية ، من المقامة والرسائل وحتى كتب الأدب  
العام ، وبين الشكل الروائي الغربي الوافد . وهي مراوحة طبيعية ،  
ناجمة عن المراوحة الثقافية - في عقل المويلحي - بين ثقافته التقليدية  
ومعارفه الغربية ، وبين شعوره الغامض بعدم كفاية القديم وعدم  
قدرته - في الوقت نفسه - عن إدارة الظاهر له كلية ؛ لا لجذب قارئه  
فحسب ، ولكن لأن هذا القديم نفسه يمثل ملمحاً ثقافياً ومكوناً عقلياً  
مهما من مكونات أمته ، ومن ثم من مكوناته هو نفسه . كما أنها ناتجة  
من تردده - الطبيعي ، بمقياس هذه الفترة التاريخية - أمام ما دخل عن  
طريق الغرب إلى بلاده مما قد يكون طيباً ، بل عظيماً في بيئته ، لكنه  
يظل غريباً في المجتمعات الشرقية ؛ وحتى ما يمكن أن يكون طيباً في  
الحضارة الغربية وغيرها ، يتذكر المثقف الشرقي أمامه - دائماً - أنه  
آت من الغرب المستعمر . إنه يريد - مثل سائر المثقفين في هذه  
الفترة ، وبعدها أيضاً - أن يستفيد من الغرب حضارياً ، لكنه يريد  
أن يتخلص من الغزو المغتصب ، المغامر ، المستعمر .

ولهذا كله جاء « الحديث » برمته استجابة طبيعية لهذا التغير الثقافي  
وطبيعته ، في هذه الفترة التاريخية الخاصة ؛ فترة التحول من عصر  
جديد ، ومن أبنية اجتماعية وثقافية إلى أبنية اجتماعية وثقافية  
جديدة ، ليأتي « الحديث » بناء خاصاً متميزاً ، في أسلوبه وشكله ،  
عن جميع الأشكال الأدبية التي سبقت ، والتي لحقت به ، فهو - كما  
رأينا - لم يلتزم شكلاً بعينه من الأشكال الأدبية التقليدية ، كما لم يلتزم  
شكلاً من الأشكال الفنية الوافدة - الرواية بخاصة - وإنما حقق شكلاً  
خاصاً ، متميزاً ، لا نستطيع أن نقول عنه إلا أنه « حديث » ،  
مستفيداً من هذه الأشكال الفنية ، التراثية والغربية جميعاً ،  
وأساليبها ؛ لكنه ليس واحداً منها بشكل كامل ، من جهة ، ولا  
يلتص بأي شكل من هذه الأشكال ، من جهة أخرى .

وصداع في الرأس ، . . من رؤية هذه الحرمات المباحة ؛  
( ص ٢٨٧ )

إنه في الحقيقة - غير مهتم بأن يتابع الحدث إلى نهايته ، أو بأن يتابع  
مصائر الشخصيات ؛ لأن اهتمامه الأساسي في أن يضع « خاتمة  
فكرية » لحديث فكري ، يتم - في الأساس - لا بحركة الأحداث ،  
لكن بحركة الفكر الكامن خلف هذه الأحداث يتركها .

وكان يمكن للحدث في « الحديث » أن يكون أكثر انطلافاً وتدفعاً في  
حركته ، لولا هذه المناقشات الطويلة التي تثقله ، والتي تصل - في  
بعض الأحيان - إلى أن تكون بحوثاً يمكن أن تنشر منفصلة ، في  
النظام القانوني الجديد ، وفي الفقه ، وفي الاجتماع ، وفي الحضارة ،  
وفي الطب وأصول التدوي ، وفي الأوبئة والطواعين ، وضرورة  
الوقاية منها . . الخ ، وهي مواضع - أيضاً - تجل على الحصر ، ولا  
تكاد تقف عند حد ، ولا يحتملها - بطبيعة الحال - الفن القصصي ،  
الذي يقوم - في الأساس - على الحدث ، ويتركه حراً ليقول كل شيء  
يريد الكاتب أن يقوله . ولولا هذه المواضع نفسها لكان للحوار في  
« الحديث » شأن آخر ؛ فالحوار - في غير هذه المواضع - حوار  
طبيعي ، سلس ، متدفق ، يخدم الحدث ، ويكشف عن طبيعة  
الشخصية ، ويعلم القارئ أو الشخصية المتحاور بها لا تعلم من  
معلومات أو أحداث أو غيرها . وهذا اللون من الحوار « الطبيعي »  
موجود في « الحديث » بكثرة ، لكن الغالب - أو يكاد - هو هذا  
الحوار « البحثي » ، الذي فرضه الهدف الذي وضعه المويلحي نصب  
عينه ، وأيضاً فرضه الشكل الأدبي الذي اختاره لحديثه .

والمويلحي يستخدم « السجع » في كثير من مواضع « الحديث » ،  
لكنه لا يلتزمه في « الحديث » كله . ولعل أبرز المواضع التي يلتزم فيها  
السجع أوائل الفصول ؛ ربما لجذب قارئ الجريدة التي كان ينشر  
« حديثه » فيها فصولاً متتابعة ، وإقناع الناس ، أو قل :  
استدراجهم عن طريق الأسلوب التقليدي الذي يستخدمه ،  
ليفاجئهم بعدها بما لم يتعودوا عليه ، أسلوباً ومضموناً ؛ فبعد البداية  
يبدأ الأسلوب - في الغالب - في الانطلاق الحر الذي لا يلتزم إلا أداء  
المعنى الذي يريد أن يصل به إلى قارئه .

غير أنه لا يلتزم السجع في أوائل الفصول فحسب ، بل يلتزمه في  
بعض المواضع داخل الفصول . وهي جميعاً مواضع - تستخدم  
السجع استخداماً ذا غرض فني خاص ، إلا في مواضع نادرة قد يبدو  
استخدام السجع فيها لغير غرض خاص .

فالسجع يعطى لوصفه لليل - في أول الفصل الأول - جمالاً ،  
وهدهوءاً ، وللمقابر جلالها ، وللعبرة نفاذها وتأثيرها . ثم هذا  
الوصف كله يكون بمثابة المهاد الطبيعي لانبثاق المفاجأة التي ستقع بعد  
قليل ببعث الباشا من قبره .

وتكاد تكون مواضع الوصف جميعاً تقوم على السجع وتلتزمه ،  
لتمنع الوصف جلالاً - في مواضع الجلال ( راجع وصف الأهرام ،  
مثلاً ) - أو جمالاً ، أو سخرية وتهكماً لا يخفيان على قارئه ، وهي  
مواضع لا تكاد تقع تحت حصر ، تقوم على التغير من خلق أو سلوك  
أو مكان ( راجع ، على سبيل المثال لا الحصر ، وصفه لرياء المحامي  
الشرعي ، ولمكان الدفترخانة الشرعية ونظامها ، وللمحكمة  
الشرعية : قيامها على الحق والعدل والتسوية بين الناس ، ثم ما يحدث

## الهوامش :

- (١) د. نزيه ضيف الأيوبي : سياسة التعليم في مصر ، دراسة سياسية وإدارية ، مركز الدراسات السياسية والاستراتيجية ، الأهرام ، القاهرة مايو ١٩٨٨ ، ص ٣٢ .
- (٢) السابق ، نفسه .
- (٣) ديزموند ستيفارت : القاهرة ، ترجمة يحيى حقي ، كتاب الهلال ١٢٦ ، مارس ١٩٦٩ ، ص ١٧٤ .
- (٤) راجع لأبوت حوراني : الفكر العربي في عصر النهضة ، ترجمة كريم عز قول ، دار النهار ، بيروت ١٩٦٨ ، ص ٧٦ - ٧٨ . ود. ماهر حسن فهمي : حركة البحث في الشعر العربي الحديث ، النهضة المصرية ١٩٦٦ ، ص ١٠٠ - ١٠١ .
- (٥) لنذكر - على سبيل المثال - ما كتبه الطهطاوي ونقله عن الفكر الأوروبي الحديث في «تخليص الإبريز» . بعد عودته - وكان بصحة جيدة علمية - كما نذكر - مثلاً أيضاً - ما روى النقاش ، التاجر ، ونقله المسرح إلى المنطقة العربية .
- (٦) راجع ، مثلاً ، ما كتبه أ. ب. كلوت بك في كتابه «لحة عامة إلى مصر» ، الباب السادس : أخلاق المسلمين وعاداتهم ، عن : الأتراك والعرب ، الجزء الثالث من ترجمة محمود مسعود ، ط . دار الموقف العربي ، القاهرة ، ١٩٨٢ .
- (٧) د. أنور عبد الملك : نهضة مصر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٣ ، ص ٥٩ .
- (٨) شئ عليها التذم - مثلاً - حملات شعواء في جرائده المتتابعة ، «ويعني كيف أنها تضر بالدين وبالوطن والمواطنين» ، يستغلها الأجانب لا يستأز الأموال وإفساد المواطنين . انظر د. علي الحديدي : عبد الله التميمي ، خطيب الوطنية ، أعلام العرب - ٩ - المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر ، د. ت . ص ١٨٢ ، وراجع ص ٣٤٣ كذلك .
- (٩) عن نظام النقاش في مصر - قبل دخول النظم الغربية - راجع في كتاب كلوت بك المشار إليه الفصل الخامس - نظام القضاء - في الباب الخامس عن «الشريعة الإسلامية» ، ج ٢ ، ص ٩٤ وما بعدها . وهو يذكر - في هذا الفصل - أن محمد علي لم يستطع المساس بحالة القضاء في الشئون المدنية نظراً لارتباطها بالدين ، ولكنه ، لما أتم تنظيم الجيش المصري ، لم يتوان في إقفال القانون العسكري الفرنسي قانوناً له ، وزاد على ذلك أن أنشأ مجلساً مختصاً للتجارة دخل في عضوية نواب عن الجاليات الأوروبية ، ص ٩٧ . ثم توالى الاعتماد على القانون المدق الأوربي - الفرنسي - بخاصة - في عهود خلفائه ، وبخاصة إسماعيل ، الذي شرع في إنشاء المحاكم الأهلية الجديدة ، وعرب قوانين نابليون المعروفة بـ (الكود) وصدرت بها المراسيم في عهد توفيق سنة ١٨٨٣ م . مع وزارة شريف باشا الرابعة . انظر : عبد الرحمن الرافعي : عصر إسماعيل ، ط ٢ ، ١٩٤٨ ، النهضة المصرية ، ص ٢٣٩ - ٢٤٠ .
- (١٠) انظر : عصام بن : أبديولوجيا المصالحة في «تدليل أم هاشم» وموسم الهجرة إلى الشمال ، فصل ٥ مع ٤ ع ، ص ١٧٨ .
- (١١) نشر حديث عيسى بن هشام ، للمرة الأولى مسلسلًا في جريدة «مصباح الشرق» ، بين سنتي ١٨٩٨ ، ١٩٠٠ . وتعتمد هذه الدراسة على نشرة مطبوعة للمعارف وكتبها ، القاهرة ١٩٣٥ . وجميع الإحالات في المتن .
- (١٢) شخصية أحمد باشا التليكل شخصية تاريخية ، كان وزيراً للجهادية في أيام إبراهيم باشا ، ابن محمد علي ، وتوفي ١٨٥٠ . انظر محمد رشدي حسن : أثر المقامة في نشأة القصة العربية الحديثة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٤ ، ص ١٢٣ .
- (١٣) من الطريف أن الطيب صالح سينقل صورة شبيهة من تصرفات المستعمرين الإنجليز مع موظفي الإدارة السودانيين لإثارة الأحقاد بينهم وبين مواطنيهم في «موسم الهجرة إلى الشمال» ، على لسان

- أحد كبار الموظفين المتقاعدين الذين أدركوا العمل مع الإنجليز . انظر تحليلًا لهذا الموقف في : عصام بن : المرجع المذكور ص ١٩٨ - ١٩٩ . ولا نستطيع أن نجزم - هنا - بما إذا كان الطيب صالح تأثر به الحديث ، في هذا الموضوع بخاصة ، لكن تبقى الدلالة المشتركة واضحة .
- (١٤) أشرنا من قبل (هامش ٩) إلى تغير القانون السائد - القائم على أحكام الشريعة وحدها - واستبدال القانون النابليوني به ، ومن ثم تحول النظم القضائي كله . أما مجالس الشورى ، أو البرلمانات ، فقد عرفتها مصر - تحت مسميات مختلفة - منذ الحملة الفرنسية مع الديوان الذي أنشأه بوناپرت في أكتوبر ١٧٩٨ ، ثم توالى بعده «مجلس الشورى» في عهد محمد علي - ١٨٢٩ - ثم «مجلس شورى النواب» في عصر إسماعيل ، وهو المجلس الذي عطله توفيق ثم اضطر إلى إعادته في ٢٦ ديسمبر ١٨٨١ - وكانت هذه المجالس النيابية تتمتع بسلطات استشارية غير ملزمة للحاكم - أحياناً - وسلطات محاسبة الحكومة والتشريع حقاً - في أحيان أخرى ، وهو ما استقر الأمر عليه أخيراً ، في آخر عصر إسماعيل ، وأوائل حكم توفيق .
- راجع الرافعي ، السابق . وراجع أيضاً التمهيد الذي كتبه عبد القادر حمزة لكتاب أ. س . بلنت : التاريخ السري لاحتلال إنجلترا مصر ، في فصل من التمهيد تحت عنوان : الحياة النيابية في مصر ، ص ٤٠ وما بعدها ، وبخاصة الصفحات ٦٦ ، ٧٥ - ٧٩ ، من نشرة المركز العربي للبحث والنشر ، القاهرة ١٩٨١ ، عن الطبعة القديمة التي لم تذكر بيانها .
- (١٥) د. علي الرافعي : دراسات في الرواية المصرية ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة ، ص ١٤ .
- (١٦) السابق ، نفسه .
- (١٧) يتجه هذا الاتجاه كل الدارسين الذين يبنون إنتاجهم عن «الحديث» ، راجع : د. محمود حامد شوكت : القصة العربية الحديثة في مصر ، دار الفكر العربي ١٩٧٤ ، ص ٤١ ، ويسمى الحديث «مقامات المولى» ، «وأيضاً» : د. محمد رشدي حسن : المرجع المذكور آنفاً ، ص ١٢٢ وما بعدها ، ود. عبد الحسني بدر : تطور الرواية العربية الحديثة ، دار المعارف ، ط ٣ ، ص ٧٢ وما بعدها . . وهكذا .
- (١٨) لا بد من الإشارة - إجمالاً - إلى أن المولى لم يكن أول من طرح أفكار «الحرية» و«المساواة» و«العدالة» . . الخ ، فقد سبق أن طرحت بعض في عمل الطهطاوي الرائد ، وتخليص الإبريز . لكن لا بد من أن نلاحظ أيضاً أن طرح الطهطاوي لها كان طرحاً نظرياً مستقياً من معرفته بالمجتمع العربي - مثلاً في باريس - وفي سياق الدعوة لهذه الأفكار لم تشرها في مصر . أما طرح المولى لها فكان على مستويين : الأول : هو رصد حركة هذه الأفكار في المجتمع المصري وقد سادته ، بشكل أو بآخر ، وعلى مستويات أو أخرى . والثاني ، هو محاولة ضبط حركتها في هذا المجتمع ، ونفى ما ارتبطت به من «نقااص» وتأكيد ما ارتبطت به من «فضائل» ، ومن ثم كان الغالب على كتاب الطهطاوي تصوير حركة هذه الأفكار التحديدية في المجتمع الفرنسي وأثرها ، أما في «الحديث» فالصورة معنية بحركتها في المجتمع المصري ، فغلب الطابع الاجتماعي عليه . وجدة هذا الطابع الاجتماعي نفسه - سرّة أخرى - ليست جديدة جنة مطلقاً ، فقد سبقه إليه عبد الله التميمي في «الاستكشافات» التي كان يرسمها في جرائده المتوالية ، لكن للمولى جمع المجتمع كله - إذ صيغ التعبير - في لوحة واحدة ، وليس في «استكشافات» منفردة ، كما فعل التميمي ، فاستكشافات التميمي يمكن أن ترتبط - بمراعاة العصر ، والمهدف - بالقصة القصيرة ، أو اللوحات الاجتماعية ، أما «الحديث» فمن الواضح أن المولى كان ينوي - بصرف النظر عما تحقق عملياً - كتابة عمل «روائي» اجتماعي .
- (١٩) د. الرافعي : السابق ، ص ٢١ - ٢٢ .



# المسرح والشعر

ساميه أحمد أسعد

كانت العلاقة بين المسرح والشعر - ولا تزال - موضوعاً مهماً شغل بال المهتمين بالدراسات المسرحية والباحثين في مجالها ، وذلك منذ أقدم العصور ؛ أو ، بعبارة أدق ، منذ أن وجد المسرح . فنحن نعلم أن المسرح قد ارتبط بالشعر منذ نشأته . كما أن الحديث عن هذه العلاقة ، أو الحديث عن المسرح الشعري ، حديث لا يتقطع ، مهما اختلف الزمان والمكان . وإذا نظرنا إلى تاريخ المسرح بعامة ، وجدنا أن لغة العمل المسرحي ، شعراً كانت أم نثراً ، كانت دائماً عنصراً مهماً من عناصر التجديد ؛ فهذه المسرحية تنحاز للشعر ، وتلك ترفضه وتفضل عليه النثر . لكن لغة المسرح ظلت ، حتى نهاية القرن التاسع عشر ، تتأرجح بين هذين القطبين إلى أن استقر الأمر للنثر نهائياً في المسرح الفرنسي الحديث على الأقل . وإن وجد الشعر ، ففي صورة أخرى مختلفة عما اصطلح على تسميته بالشعر .

ومنذ أن نشأ المسرح ، أكد أصحاب النظريات والكتاب أنفسهم الصلة الحميمة بين شكل المسرحية ومضمونها ، أو بعبارة أخرى ، بين معناها واللغة التي كتبت بها .

واللغة هي الأداة التي يستخدمها الكاتب المسرحي ليوصل رسالته إلى الجمهور أو المتلقي . وفي حالة المسرح على وجه الخصوص قد يكون هذا المتلقي قارئاً ، وقد يكون متفرجاً . ومن ثم ، تصبح اللغة لغة «صامتة» إذا جاز التعبير ، في حالة القراءة ، ولغة مسموعة أو منطوقة ، في حالة العرض . ولا شك أن وقع الكلمة في كل من هاتين الحالتين يكون مختلفاً .

ونلاحظ أن أرسطو ، في تعريفه للمأساة ، يؤكد أمرين : أولهما ، السمات المشتركة بين المأساة والملحمة ؛ وثانيهما ، المكانة التي يحتلها الشعر في هذه المأساة . وإذا كنا نبرز هذين الأمرين فلأن الملحمة بُعثت في المسرح الحديث مع ب . برخت ؛ ولأن الشعر ظل جزءاً لا يتجزأ من بعض المؤلفات المسرحية ، حتى يومنا هذا . يقول أرسطو :

«الملحمة تتفق مع التراجيديات في كونها محاكاة للأخبار في كلام موزون ، وتختلف عنها في أن الملحمة ذات عروض واحد ، وأنها تجري على طريقة القصص . وإن جاءت مخالفة لها في الطول . فالتراجيديات تحاول جاهدة أن تقع تحت دورة شمسية واحدة ، أو لا

والمثال الأرسطي أبلغ دليل على هذه العلاقة . فعندما تحدث الفيلسوف الإغريقي عن المأساة ، قال إنها يجب أن تكتب شعراً ؛ لأن الشعر ، وهو مستوى أعلى من مستويات اللغة ، يناسب مكانة الشخصيات المأساوية ، كما يناسب الموقف الذي توجد فيه هذه الشخصيات ، ويتمثل عادة في صراع لا يحل إلا بالموت . أما الملهاة ، فيجب أن تكتب نثراً ؛ لأن النثر مستوى من اللغة يناسب شخصيات هذا اللون المسرحي ؛ وهي شخصيات مأخوذة من واقع الحياة اليومية ، ويناسب الموقف العادي الذي يصورها الكاتب فيه . ولا نبالغ إذا قلنا إن هذا التقسيم ، والمفهوم الأرسطي للغة المسرح ، قد بقي حياً حتى يومنا هذا ، وأنه ارتبط في أغلب الأحيان بالمرحلة التي سمي المسرح فيها إلى التجديد ، وبحث عن جماليات جديدة .

«السماء» أمرته ، فيما يبدو ، بحب الجمال وحب كل شيء جميل :

« الحب الذي يحملنا على التعلق بالدين لا ينجح فينا  
حب الدنيا . ومن اليسير أن تسحر حواسنا  
المخلوقات الكاملة التي أوجدتها السماء ، ... ولقد  
نثرت السماء على وجهك جمالاً يذهل العين ويسحر  
الفؤاد . ولم أقدر على رؤيتك ، أيتها المخلوقة  
الكاملة ، دون أن أعجب بخالق الطبيعة»<sup>(٢)</sup> .

إن ذكر «السماء» المتكرر هو وسيلة لإبراز ما في شخصية طرطوف  
من غش ونفاق . فهو يستخدم في حديثه عن أمور الدنيا كلمات  
وعبارات تعبر عن أمور الدين . وهكذا تعكس اللغة ، إذ تجمع بين  
مستويين من المعنى هما الحرقي والكامن - تعكس ازدواجية شخصية  
طرطوف ، أو بعبارة أدق الفرق بين ظاهره وباطنه .

إذن ، فعندما خالف مولير قاعدة أساسية من قواعد الملهاة ،  
واختار الشعر في كتابته لبعض المسرحيات ، ظل مخلصاً لموظيفته  
بوصفه كاتباً مسرحياً يجعل المقام الأول للمادة المسرحية . والحديث  
عن الشعر في مسرح مولير جزء لا يتجزأ من الحديث عن لغة مولير  
المسرحية ، فضلاً عن أن مولير أثبت أن المسرحية الناجحة ليست  
بالضرورة تلك التي تحترم الجماليات التي وضع أسسها أصحاب  
النظريات ، بل قد تكون بصفة خاصة هي تلك التي تتناقض مع هذه  
الجماليات . ونرى من ثم أن الممارسة والتطبيق يؤسسان جماليات  
أخرى غير تلك التي أوجدتها متطلبات التغير الثقافي .

وبعد أن كان للشعر مكانة راسخة في المسرح الكلاسيكي ،  
والمأساة بخاصة ، بدأ يفقد هذه المكانة عندما أراد الفيلسوف الفرنسي  
ديدرو أن يرسي دعائم فن مسرحي جديد ، يقع في منتصف الطريق  
بين المأساة والملهاة ، وأطلق عليه اسم «الدراما الجادة» . وجدير  
بالملاحظة أن هذه كانت المرة الأولى التي استخدمت فيها كلمة الدراما  
بمعناها الأصلي ، في السياق الفرنسي . وينتمي هذا اللون الجديد إلى  
الملهاة ؛ لأنه يقدم صورة واقعية للأوساط البورجوازية ، وينتمي  
كذلك إلى المأساة ؛ لأن نبرته جادة ، ولأن أبطاله مهددون في  
شرفهم ، وحياتهم ، وسعادتهم . هذا وتسمي الدراما الجادة إلى إثارة  
مشاعر المتفرج وتلقيته درساً أخلاقياً مباشراً ، من خلال محاكاتها  
الأمينية للواقع الراهن ، ومراعاتها الأخلاقيات السائدة .

ولكن نقدر هذه الثورة المسرحية ، لا بد أن تأخذ في الحسبان ما  
آلت إليه كل من المأساة والملهاة في تلك الحقبة ، والنشأ الأخلاقي  
والاجتماعي الذي كان سائداً آنذاك . لكننا لن نهم هنا إلا بالجانب  
الجمالي للموضوع .

عشاً حاول ثولتير أن يعيد الشباب إلى المأساة وأن يطيل في  
عمرها ، لذا صارت إلى التدهور التام . أما الملهاة ، فكانت قد  
تحولت إلى الوعظ والإرشاد ، وإثارة العواطف والأحاسيس ،  
وفقدت العناصر الكوميديّة التي اكتسبتها مع مولير . هذا ، في  
الوقت الذي شهد فيه المسرح تغيراً في الطبقة الاجتماعية التي تنتمي  
إليها شخصياته ، إذ لم تعد هذه الشخصيات تتمثل في الملوك  
والأمراء ، بل في أناس ينتمون إلى الطبقة البورجوازية .

تجاوز ذلك إلا قليلاً . أما الملحمة فهي غير محدودة في الزمان . على  
أنهم كانوا يسمحون قديماً في التراجيديات بمثل ما يسمحون به في  
الملاحم ...

«التراجيديات هي محاكاة فعل جليل ، كامل ، له عظم ما ، في كلام  
ممتنع تتوزع أجزاء القطعة عناصر التحسين فيه ؛ محاكاة تمثل الفاعلين  
ولا تعتمد على القصص ، وتتضمن الرحمة والخوف لتحديث تطهيراً  
لمثل هذه الانفعالات . وأعني بالكلام الممتنع ذلك الكلام الذي  
يتضمن وزناً وإيقاعاً وغناء . كما أعني بقولي : تتوزع أجزاء القطعة  
عناصر التحسين فيه ، أن بعض الأجزاء يتم بالعروض وحده ، على  
حين يتم بعضها الآخر بالغناء » .

« وإذا كانت المحاكاة يقوم بها أناس يعملون ، فيلزم أولاً أن تكون  
تهبئة المنظر جزءاً من أجزاء التراجيديات ، ويلى ذلك الغناء  
والعبارة ... وأعني بالعبارة نظم الأوزان نفسه . أما الغناء فلا يخفى  
معناه على أحد »<sup>(٣)</sup> .

لنأخذ ، على سبيل المثال ، المسرح الكلاسيكي الفرنسي . اعتمد  
المجددون في هذا المسرح على محاكاة الأقدمين بعمامة ، وأرسطو  
بخاصة . وكان هؤلاء الأقدمون ، المدرسة التي استمد منها أصحاب  
نظريات المسرح الكلاسيكي وكتاب المسرح الكلاسيكي مبادئهم  
وتكنيكهم ؛ بل موضوعات مسرحياتهم ؛ فقد بعثوا أساطير  
أوديب ، وأوريس ، وألكترا ، وأنتيغونا ، وميديا ، ... الخ .  
وسموا إلى إثارة شفقة المتفرج وخوفه ، واحترموا قاعدة الوحدات  
الثلاث ، من الناحية النظرية على الأقل ، وجعلوا الموضوعات  
المفجعة من نصيب المأساة التي تكتب شعراً ، والموضوعات المسترخية  
من الواقع المعيش من نصيب الملهاة التي تكتب نثراً . وهكذا خلف لنا  
كورني وراسين مأسى شعرية ، في حين خلف لنا مولير ملهاة كتبت  
شعراً أو نثراً ، ومن ثم خالف قاعدة كانت تبدو ، لأول وهلة ، ثابتة  
راسخة .

ولا شك أن مثال مولير مثال يستوقف النظر بالنسبة لموضوع هذا  
المقال ، ويثير على نطاق أوسع موضوعاً أشمل وأعم ، يمكن أن  
تلخصه في هذا السؤال : ما وظيفة الشعر في المسرح ؟ وهل يؤدي  
وظيفة مستقلة عن المضمون ، أم يتلاحم مع هذا المضمون ؟

نشير ، بداية ، إلى استخدام مولير للشعر في «مدرسة الأزواج» ،  
و «مدرسة الزوجات» ، و «طرطوف» ، و «عدو البشر» ، ...  
الخ ؛ وإلى استخدامه النثر في «طبيب برغم أنفه» ، و «البخيل» ،  
و «البورجوازي النبيل» ، و «مريض الوهم» ، و «دون جوان» ، ...  
الخ . لكن الأسباب التي جعلت مولير يختار الشعر هنا والنثر هناك  
ليست واضحة . وهذا يعني أن اللغة المسرحية ، شعراً كانت أم  
نثراً ، كانت الغاية والهدف الذي سعى إليه ، بغض النظر عن خواص  
الشعر أو النثر في حد ذاتيهما . فالخدم عنده يتكلمون الشعر ، في حين  
يتكلم السادة النثر ، ولا يستهدف هؤلاء وأولئك إلا الأثر المسرحي  
الأكيد . فعلى سبيل المثال ، يذكر طرطوف «السماء» عدة مرات في  
حديثه . . لكن مولير لم يختار هذه الكناية - عن الله والدين - لسمعتها  
الشعرية ، بل لأنها تصل بين الدين والدنيا ، على لسان طرطوف على  
الأقل . فهذا الأخير يخون رب البيت الذي آواه ، ويفازل زوجته لأن



ضمن هذا الكاتب «مقدمة كرامويل» أفكاره عن الدراما الرومانسية الجديدة التي يريد إرساء قواعدها . وكانت هذه الدراما الجديدة مناقضة ، في كل عنصر من عناصرها ، للمأساة الكلاسيكية والنيوكلاسيكية .

في بداية القرن التاسع عشر ، طالب الراغبون في تجديد المسرح بلغة مسرحية جديدة . وهاجم ستندال الشعر الكلاسيكي ، وأبرز رتابته وزيفه ؛ ولاحظ أنه كثيراً ما يلجأ إلى تراكيب معينة ، ونطق معين ، وإيقاع معين ، على نحو يستبدل المتعة الملحمية بالمتعة الدرامية . وإذا انتقل اهتمام المتفرج من الدراما إلى الشعر ، زال الإيهام . ولاحظ هيجو أن «أبيات الشعر الجميلة هي التي تقتل المسرحيات الجميدة» . وامتدح الرومانسيون - بعمامة - الأبيات الجميلة التي كتبها راسين ؛ لكنهم أنكروا قيمتها الدرامية . وقال ستندال إن مسرحيات راسين لا تتكون من مشاهد ، وإنما من «حوار مأخوذ من قصيدة ملحمية» . وأبدى قنبييه رأياً مماثلاً عندما قال : «لقد أبدع راسين مسرحاً ملحمياً خالصاً» . ومن المنطلق نفسه ، قارن ق. هيجو بين راسين «الشاعر الغنائي الملحمي» ، وموليير الكاتب «المسرحي» . ومع ذلك ، دافع هيجو عن المدرسة المسرحية الجديدة ، ودافع عن الشعر ، لأنه يضيف على الفكرة شكلاً يزيد من قيمتها . والشعر كما يراه هيجو في المسرح ، ليس غاية في حد ذاته ، وإنما هو أداة تتكيف ما أمكن مع لغة الحديث العادية ، وتجعل الفن المسرحي يحتل أعلى مكانة وأسماءها . وإذا أراد الشعر أن يحفظ مكانه في الدراما ، تحتم عليه أن يتخلى عن بعض امتيازاته ، وأن يخضع للواقع ، أو للحقيقة المثالية التي تعد المبدأ الأساسي في الجماليات المسرحية الجديدة . وعليه - كذلك - أن يتحرر من التزاماته الشكلية لكي يخضع لمطالبات الحوار . والشعر المسرحي كما يراه هيجو مجرد شكل يسمى إلى تثبيت الأفكار وتركيزها ، ومن ثم يصبح قريباً من النثر . ويقول هيجو عن علاقة الشعر بالدراما الرومانسية الجديدة :

«إذا حق لنا أن نبدي الرأي في لغة الدراما ، قلنا إننا نريد شعراً حراً ، صريحاً ، يجرؤ على قول كل شيء بلا خجل ، والتعبير عن كل شيء بلا تصنع ؛ شعر يتنقل بطريقة طبيعية من الملهاة إلى المأساة ، ومن السمو إلى الضحك ؛ شعر فعال وشاعري ، فني وملهم ، عميق ومفاجئ . . . يعرف كيف يختار مواقف التوقف ليخفي رتابته . . . ويخلص للقافية ، هذه الأمانة الملكية . . . ؛ شعر لا ينضب معين تنوعه ، ولا يمكن الوقوف على أسرار أناقته وبنائه ، ويتخذ ألف شكل ولا يتغير نمطه أو طابعه ، ويعتمد عن المقاطع الطويلة . . . ويتلاعب بالحوار ، ويتخفى دائماً وراء الشخصيات ، ويهتم بالمكان الذي يناسبه أولاً وقبل كل شيء . وإذا حدث وكان جميلاً ، كان جميلاً بالصدفة ، برغم أنه وبدون أن يدري ؛ شعر غنائي ، وملحمي ، ودرامي ، على حسب ما تقتضيه الحاجة ؛ يستطيع أن ينتقل من أعلى إلى أسفل . ومن أسمى الأفكار إلى أدناها . . . بدون أن يجاوز حدود المشهد الذي يقال فيه . باختصار . شعر يمكن أن يكتبه شخص وهبته إحدى الساحرات روح كورني وعقل مولير . ويحيل إلى . أن مثل هذا الشعر قد يكون جميلاً كالنثر»<sup>(٦٦)</sup> .

هذا من الناحية النظرية . لكن ، ثبت عند التطبيق ، أن هيجو لم

والدراما كما يراها ديدروه ينبغي أن تكون «عادية وبورجوازية» بالمقارنة إلى المأساة البطولية التي يؤدي أدوارها الملوك والأمراء . يقول : «إن تقلب الحظ ، والخوف من البغضاء ، وآثار الشقاء ، والهوى الذي يفضي بالإنسان إلى التدمير ، ومن التدمير إلى اليأس ، ومن اليأس إلى الموت العنيف ، أحداث ليست بالنادرة . أو تظنون أنها لن تؤثر فيكم كما يؤثر موت الطاغية ، أو التضحية بالأطفال على مذبح آلهة روما وأثينا؟»<sup>(٦٧)</sup> . لذا ، يرى ديدروه أن الحدث الدرامي الذي يجب أن نصوره على خشبة المسرح هو حدث درامي مأخوذ من الحياة التي تعيشها الأسرة البورجوازية ، وأخلاقيات هذه الأسرة وأفكارها وفضائلها . ومن هذا المنظور ، يصبح تصوير المهن والعلاقات الأسرية بديلاً لتصوير الطبائع والأهواء : «اليوم ، يجب أن تكون المهنة المادة الأساسية ، وأن تكون الطبائع مجرد مادة ثانوية . فالمهنة ، بالتزاماتها ، ومزاياها ، ومتاعبها ، هي التي يجب أن تكون أساساً للعمل المسرحي»<sup>(٦٨)</sup> . ومن هنا يجب أن تصور «الأديب ، والفيلسوف ، والتاجر ، والقاضي ، والمحامي ، والسياسي ، والمواطن ، والمستشار ورجال المال ، والسادة . . . [ ويختلف العلاقات الأسرية ] : رب الأسرة ، والزوج ، والأخت ، والأخوة»<sup>(٦٩)</sup> . وعناوين المسرحيات التي كتبت في هذه المرحلة أبلغ دليل على تجاوب الكتاب مع نظرية ديدروه .

وكان لابد من أن تصحب هذه الثورة في المضمون ثورة في الشكل والتكنيك . وحاول ديدروه أن يقوم بهذه الثورة أيضاً ، باسم العقل والطبيعة . وتتمثل أهم عناصر هذه الثورة في اللوحات المؤثرة التي تفضل على المفاجآت المسرحية ؛ والديكور الذي يجب أن يتسم بالدقة ، بل الواقعية ؛ والإرشادات المسرحية المتعددة الخاصة بزي الشخصيات ، وهيئتها العامة ، وحركاتها ؛ والنثر الذي يفضل على الشعر لأنه أكثر طبيعية ، وأصدق تعبيراً عن الشخصيات . وفي لحظات الانفعال البالغ ، تصبح الجملة الثرية جملة متقطعة ، تتخللها الأهات والتنهيدات ولحظات الصمت ، خصوصاً أن التعبير عن اليأس لا يتم في الواقع بواسطة الجمل الطويلة المحكمة البناء والتكوين . ويرى ديدروه أن النثر أكثر ملاءمة للشخصيات وانتمائها الاجتماعي .

ومع هذا الكاتب ، اتسع مفهوم اللغة المسرحية ، بحيث شمل التمثيل الصامت الذي تعادل أهميته أهمية النص ذاته . ويطلب ديدروه من الممثل أن يعبر بالكلمة ، والوجه ، والحركة ؛ بل الوقفة أيضاً . وإذا ما بلغ الانفعال ذروته ، استطاع (أي الممثل) ، إذا شاء ، أن يرثي في تفصيلات أقواله . وهكذا ، يصبح نقل الواقع نقلاً تاماً بمعنى الكلمة .

هكذا نرى أن الدراما الجادة ، كما تصورها ديدروه ، جددت في المضمون ، من الناحية النظرية على الأقل ، وأصبحت من ثم . في حاجة إلى شكل جديد ، أو بعبارة أدق ، إلى أداة جديدة للتعبير . وكان النثر ، لا الشعر ، هو هذه الأداة . وإذا كانت محاولات ديدروه النظرية لم تدعم بالتجربة العملية والتطبيق ، فهي تعد ، على أية حال ، منعطفًا مهماً في تطور العلاقة بين المسرح والشعر .

وقد قدّم الشاعر الرومانسي ف. هيجو محاولة أخرى لتجديد المسرح بالاعتماد على عدة عناصر ، من بينها اللغة والشعر . فلقد

يراع أياً من هذه الأقوال . فلقد كان شاعراً أولاً وقبل كل شيء . وكثيراً ما كان يغلب الطابع الغنائي على مسرحياته . ففي مسرحية «هرنان» مثلاً ، يلتقي العاشقان في مشهد رئيسي في المسرحية . ولا يتحدث فيه البطل إلا عن القوة الخفية التي تدفعه إلى أمام نحو مصير محتوم لا يملك أن يغيره . ولا يتقدم الحدث خطوة واحدة في هذا المشهد الغنائي البحث ، الذي يعد قصيدة غنائية في داخل المسرحية ، يمكن أن يحذف بدون أن يتأثر سياق الأحداث بهذا الحذف . وفي مسرحية «روى بلاس» ، التي تروي قصة خادم استطاع بفضل تنكره في زي السادة ، أن يحظى بحب ملكة إسبانيا ، وأن يصعد درجات السلم الاجتماعي إلى أن وصل إلى منصب رئيس الوزراء - في هذه المسرحية ، نرى البطل وهو يخاطب الوزراء في مشهد يتدرج نظرياً تحت اسم الحوار ، لكنه في الواقع مونولوج مكون من مائة بيت . ومن الطبيعي أن يتراجع الخطيط الدرامي في هذا المشهد ، وأن يتقدم الشعر إلى أمام . ويشعر القارئ أو المتفرج أمام مشهد كهذا أن الشاعر قد استسلم لجمال الأبيات وملكة الشعر . ويتضح من دراسة مسرح ق. هيجو أنه شاعر أولاً وكاتب مسرحي ثانياً . ولا نبالغ إذا قلنا إن مسرح هيجو ، إذا ما أفرغناه من الشعر ، يتحول إلى مسرح قريب من الميلودراما بموضوعاته ، وشخصياته ، وتكنيكه ، وإن أناقة الأبيات ، وجمال الصور ، والإيقاع والموسيقى - كل هذا - هو الذي يضيف عليه بعداً شاعرياً يخفى ما فيه من عيوب<sup>(٧)</sup> . وهكذا نخلص إلى أن الشعر لم يكن بين يدي هيجو أداة طيعة للحوار بين الشخصيات ، بل أصبح غاية في حد ذاته ، في كثير من الأحيان ، على عكس ما أراد رائد المدرسة الرومانسية . وإذا أطلق ق. هيجو العنان لزعته الشعرية ، لم يوفق إلى هذا المزج المتوازن المحسوب بين الشعر والدراما . وجدير بالملاحظة أن هيجو كان الكاتب الرومانسي الوحيد الذي فضل الشعر على النثر بعامية ، لأنه شاعر اتجه إلى المسرح ، كما اتجه إلى الرواية أو القصيدة ، وجعل منه وسيلة للتعبير بالشعر عن رؤيته للإنسان والعالم . والدراما الرومانسية التي نشأت عن مفهوم جديد للمسرح ، مزجت المأساة بالملهفة ، بعد أن كانت الكلاسيكية قد فصلت بينهما فصلاً تعسفياً ، وأتاحت للنثر فرصة استخدامه في المسرحيات الجادة ، بعد أن كانت هذه المسرحيات تعتمد على الشعر فحسب .

وشهدت المدرسة الرمزية عودة العلاقة الحميمة بين الشعر والمسرح . لكن الشعر هنا ابتعد عن تعريفه التقليدي بأنه ، أساساً ، قول مقفى وموزون ، وتحول إلى التركيز على مفهوم «الشاعرية» . ولا بد أن نلاحظ أن هذا التحول قد تم بعد أن كان الشاعر بودلير قد أصدر ديوانه «قصائد متتورة» عام ١٨٦٤ .

لقد نشأت الدراما الرمزية بوصفها رد فعل لجماليات المدرسة الطبيعية في المسرح والرواية . وكانت المدرستان الطبيعية والرمزية متزامنتين ، وكان المسرح - كما كان أيام الرومانسية - الساحة التي تمت فيها المواجهة بينهما .

وقد نظر كتاب المسرح الرمزي إلى القصة والشخصيات على أنها واجهة لحقيقة أعمق ، وطالبوا ، من خلال الجماليات التي أرسوا قواعدها ، بمجاوزة المظهر ، وتعميق العلامة وصولاً إلى المدلول . والدراما الحقيقية في نظرهم ، لا تكمن في الحدث أو أهواء الأبطال ،

وإنما تكمن في الصراع الميتافيزيقي الذي يعبر عنه - أو يوحى به - الصراع بين الشخصيات . لذا ، فقد تطلّعوا إلى مسرح شاعري ، متحرر من سيطرة الحدث والواقع اليومي ، ويعيد إلى الحلم والإبحاء حقوقهما . وكان هؤلاء الكتاب ، وأغلبهم شعراء ، قد ملأوا شرائح الحياة الواقعية ، وأخذوا ينشدون دراما مثالية وروحية تفتح لهم عالم الأسرار . فعلى حين كانت الواقعية تعكس اهتمامات المجتمع البورجوازي المادي ، الذي تسيطر عليه المشكلات الخاصة والثورة الاجتماعية ، وتعبير عن هذه الاهتمامات ، سعى الرمزيون إلى تطلعات النفس العاشقة للشعر والتصوف . وإذا قطعوا كل صلة بينهم وبين التقاليد ، أوجدوا مفهوماً جديداً للمسرح الدرامي الصرف ، باختيارهم طريقاً هامشياً ، هو طريق المسرح الشعري . والدراما الرمزية التي كتبها هواة القصيدة والشعر ، هي دراما تُقرأ أكثر مما تُمثل ؛ بل تحاول جاهدة أن تهرب من العرض المسرحي والممثل . ويقول الشاعر ما لارمي - وكان يجلم بإحلال الكتاب محل المسرح - في هذا الصدد : إن القارئ المتنبه يجد في الكتاب البنية ، والإيقاع ، والدرس ، ويبني مسرحاً داخلياً باعتماده على الخيال . ويتميز المفهوم الرمزي للمسرح الشعري بسمة الرقص هذه ، وتحرره من قيود العرض ، وخضوعه لمتطلبات الفكر فحسب . ويمكن تلخيص جماليات الدراما الرمزية فيما يلي :

- رفض الواقعية المسرحية .
- اختيار الشاعرية والمثالية .
- مجاوزة حدود الطبيعة .
- الابتعاد عن تفاهة الحياة اليومية .
- انتهاء الحدث والشخصيات إلى عالم غير عادي ، واستثنائي .
- اللامبالاة بالزمان والمكان .
- خلق عالم خيالي لا تحكمه إلا قوانين الفانتازيا .
- استبعاد نظرية المحاكاة والإيهام .

والدراما الرمزية تكون بذلك بعيدة كل البعد عن الدراما البورجوازية والتاريخية . إنها ، على النقيض من ذلك ، امتداد للمسرح الملحمي والمسرح الغنائي ، حيث الأولوية للحوار على الحدث ، ولجمال التعبير على الصدق الإنساني .

ولا ينبغي إغفال الدور الحاسم الذي لعبته الموسيقى الألمانية ، ولعبه فاجنر في نشأة الدراما الرمزية وتطورها . فلقد كانت الموسيقى ، في نظر أبناء هذا الجيل ، ملاذاً من الحياة المادية الخائفة ، بعد أن كان العلم قد قرر أن الأسرار قد زالت ، وبعد أن كان النقد قد قرر أن الشعر قد مات . وكان فاجنر قد خلق دراما المستقبل التي تجمع بين جمال الديكور ، والحوار الشاعري ، والموسيقى ، ... الخ .

وقد أراد م. ميتزلنك ، أهم كتاب المسرح الرمزي - ويمكن عد ب. كلوديل ، و. جاري ، وج. أبولينر كتاباً رمزيين كذلك - أن يرسى قواعد مسرح ثابت ، يستوحى المأساة الإغريقية ، ولا يصور لحظة استثنائية عنيفة في الوجود وإنما بصور الوجود ذاته ، ولا يُبنى إلا على الاهتمام الذي يوحى به موقف الإنسان من الكون ويجاوز أي فعل مادي أو معنوي . وهو يرى أن عدم وجود حدث



بيلياس : لا ، لا ، لا ... لم أر أبداً شعراً مثل شعرك يا ميليزاند . انظري ، انظري ، انظري إنه يأتي من أعلى ، ويغمري حتى القلب ... يغمري حتى الركبتين ، وإنه لناغم ، ناعم كأنه قد سقط من السماء ... لم أعد أرى السماء من خلال شعرك ... انظري . لم تعد يدي لتستطيع أن تمسك به ... لقد غمر حتى فروع شجرة الصفصاف ... إنه يعيش كالعصفور بين يدي ... وبحبي ، أكثر منك ألف مرة .

ميليزاند : دعني ، دعني ، فقد يأتي أحد ...  
بيلياس : لا ، لا ، لا ، لن أتركك الليلة . أنت الليلة أسيرق ، طوال الليل ، طوال الليل ...

ميليزاند : بيلياس ... بيلياس ...  
بيلياس : لن تذهبي بعد الآن . ها أنذا أربط شعرك ، أربطه بفروع شجرة الصفصاف . لم أعد أألم بين خصلات شعرك . أو تسمعين قبلاقي على شعرك ؟ إنها تتصاعد على طول شعرك . أترين ، أترين ؟ أستطيع أن أفتح يدي ... انظري ، لقد تحررت يدي ... ولن تستطيعي أن تهجريني ... (يخرج حمام من البرج ويظهر حولها في الليل) .

ميليزاند : أوه ... أوه ... لقد ألتني ... ما هذا يا بيلياس ؟ ما الذي يطير حولك ؟

بيلياس : إنه حمام خرج من البرج ... لقد أفرغته ، فطار .  
ميليزاند : إنه حمامي يا بيلياس . فلنذهب . دعني ، لن يعود الحمام .

بيلياس : ولم لا يعود ؟

ميليزاند : سيضل في الظلام . دعني أرفع رأسي . اسمع وقع خطوات . دعني . إنه جولو . اعتقد أنه جولو ... لقد سمعنا .

بيلياس : انتظري ، انتظري ، شعرك ملفوف حول الفروع ... معلق في الظلام ... انتظري انتظري ، الدنيا ليل ... (٩)

وكان الذي فاجأهما هو جولو ، زوج ميليزاند وأخو بيلياس الغيور .

\*\*\*

والحديث عن المسرح والشعر يقضي بنا حتماً إلى الحديث عن المسرحية الشعرية أو الدراما الشعرية . ويعرفها إبراهيم حمادة بقوله : «إنها المسرحية المكتوبة في الشعر لتمثل على المسرح . ويمتد المصطلح أحياناً ليشمل القطعة المسرحية المكتوبة في النثر المشعور . وفي بعض الأحيان ، يقصد «بالشعر الدرامي» المسرحية الشعرية التي تقرأ فقط لعدم صلاحيتها للتمثيل ، بينما لا يفرق كثير من النقاد بين الدراما الشعرية و«الشعر الدرامي» (١٠) .

ولنتوقف قليلاً لتحديد بعض المفاهيم . يشير هذا التعريف إلى الفرق بين الدراما الشعرية والشعر الدرامي ، وهو فرق أساسي في

درامي هو الذي يدعو المتفرج إلى البحث عن البعد الحقيقي للدراما خلف الحكاية التي ترويها . وقال ما لارميه في هذا الشأن إن مسرحيات ميتزلنك «تنوعات راقية على ميلودراما عتيقة رائعة» . ويدرك المتلقي حقا أن التنوع فيها أهم من التيمة ذاتها . هذا ، ولا ينكر ميتزلنك أن شخصياته تتسم بالغرابة ، وأنها لا تتكيف مع الواقع ؛ ففي عالمه الغامض ، لا تظهر إلا الأشباح والظلال التي تنشأ حركاتها وكلماتها ، لا عن الإرادة الواعية ، وإنما عن الخضوع الأعمى لقوانين القدر . ويمكن أن يقال عنها ما قاله عنها مؤلفها ؛ إنها شخصيات «مسرح عرائس» . فمثلاً ، البطلة عنده ليست امرأة من لحم ودم ، وإنما تجسيد لبعض المثل الروحية ، وحلم بالكمال لا يمكن أن يتحقق . واللغة التي تتحدث بها هذه الشخصيات لا تنتمي إلى الواقع ؛ فهي لغة شاعرية ، بعيدة عن لغة الحياة اليومية بعد الشعر عن النثر ؛ لغة غنائية ، وإيحائية وغامضة في أغلب الأحيان ورغم بساطتها الظاهرية . ويقول ميتزلنك عن أهمية الشعر في الدراما الرمزية :

«لا يكمن جمال المآسى الكبرى ولا عظمتها في الأفعال ، وإنما يكمنان في الأقوال . لكن ، هل يمثل ذلك فحسب في الأقوال التي تصاحب الأفعال وتفسرها ؟ لا ! لابد أن هناك شيئاً آخر غير الحوار الضروري . فالأقوال التي قد تبدو بلا قيمة لأول وهلة هي التي لها قيمة في عمل ما ؛ إذ فيها توجد روح هذا العمل . ويكاد يوجد دائماً ، إلى جانب الحوار الضروري ، حوار آخر زائد عن الحاجة . انظروا إليه بانتباه ، وسوف ترون أنه الوحيد الذي تنصت إليه الروح إنصاتاً عميقاً ... وجمال أجمل المآسى الغامضة يرجع على وجه الخصوص إلى الأقوال التي تقال بجانب الحقيقة الظاهرة ؛ يرجع إلى الأقوال التي تنفق مع حقيقة أعمق وأقرب إلى الروح الكامنة التي تسند القصيدة ...» (٨) .

وفي رائعة ميتزلنك «بيلياس وميليزاند» يتحول كل شيء إلى موسيقى . فالكاتب يلجأ باستمرار إلى تكنيك الشعر والموسيقى ، ويجعل للكلمات قدرة إيحائية بالغة . ويخلق التكرار الدائم جواً ساحراً غريباً ، ويتخذ كل شيء معنى رمزياً . ولندع النص يتكلم : في مشهد البرج الشهير ، تطل ميليزاند من النافذة ، وهي تمشط شعرها . ويقف بيلياس أسفل البرج ، ويطلب منها أن تمد له يدها ليتمكن من تقبيلها .

« ميليزاند : لا أستطيع أن أميل أكثر من هذا ...  
بيلياس : لا تستطيع شفتاي أن تصلا إلى يدك ...  
ميليزاند : لا أستطيع أن أميل أكثر من هذا ... أوشك أن أقع ... أوه ... أوه ... شعري ينزل من البرج ... (بينما تطل ميليزاند على هذا النحو ، يسقط شعرها فجأة ويغمي بيلياس) .

بيلياس : أوه ... أوه ... ما هذا ؟ ... شعرك ، شعرك ينزل إلى ... شعرك كله ، شعرك كله يا ميليزاند سقط من البرج ... إلى أمسكه بيدي ، أمسكه بقمي ، أمسكه بذراعي ، وألفه حول عنقي ، لن أفتح اليدين هذه الليلة .

ميليزاند : دعني ... دعني ... سأقع .

نظرنا . فالدراما الشعرية دراما أولاً وقبل كل شيء ، والشعر فيها عنصر ضمن العناصر المكونة لها ، لا يقصد لذاته ، ومن ثم يخضع للدراما ، ويوظف من أجلها ، ويرتبط ارتباطاً عضوياً بها . وهذه النواحي ، نقرأ الدراما الشعرية بوصفها نصاً ؛ لكنها تصلح للعرض أيضاً ؛ لأنها تشتمل على كل مكونات العرض المسرحي . والشعر الدرامي ، كما يدل اسمه ، مادة شعرية تصب في قالب درامي فحسب ، ويتراجع الحدث فيه أمام سيطرة الشعر ، بقافيته ، ووزنه ، وإيقاعه . وهذا النوع من الدراما يصلح للقراءة ولا يصلح للعرض ؛ لأن الشعر برتبته ، وإيقاعه ، وموسيقاه ، قد يتناق مع عنصر التشويق ؛ أحد الأسس التي يقوم عليها العرض المسرحي بفهمه التقليدي ، وهو كذلك قد يؤدي بالمتفرج إلى الشرود بدلاً من التركيز على الحدث ومتابعته . والشعر الدرامي وفقاً لهذا المفهوم ، شكل يقصد لذاته ، ولا يتلاحم بالضرورة مع المضمون .

هكذا يتضح أن الدراما الشعرية ، إذ تعقد زواجاً متكافئاً بين الدراما والشعر ، هي الشكل الأمثل للمسرح الشعري . والمقصود بالشعر هنا ليس الشعر المقفى الموزون فحسب ، وإنما أيضاً وبصفة خاصة ، الشعر الحر ، أو أي نص منشور تتوافر فيه سمات الشاعرية . ولعل الشاعر الأسبان لوركا واحد من أفضل الأمثلة التي يمكن أن تساق في هذا المجال . فالنثر عنده يحمل كل صفات الشاعرية ، ويكون مع المضمون وحدة متكاملة ونسيجاً متنسق الأجزاء . ففي اللوحة الأولى من الفصل الثالث في مسرحية «عرس الدم» ، يظهر القمر في صورة خطاب شاب أبيض الوجه ، بينما يطارد العاشقين – العروس التي هربت مع من تحب ليلة عرسها – العريس الذي يريد الانتقام لشرفه . يقول القمر الذي يساعد بضوئه على الكشف عن غيب الحبيين :

« أنا البجعة المستديرة فوق الماء ،

ووردة الكاتدرائيات ،

أنا أكذوبة فجر شاحب

على الفروع والأشجار .

كيف يمكن أن يفلت ؟

من يخشى ؟ من راح يبكى

بين أشواك الوادي ؟

يترك القمر سكيناً

في هواء الليل الذي يغمره ،

ويرقب السكين من عل

ليصبح جرحاً دامياً .

افتحوا لي ! أشعر بالبرد وأنا أتسكع

على الجدران والبللور .

افتحوا صدوراً بشرية

أغوص فيها ليشيع في الدفء .

أشعر بالبرد ، ورمادي

المكون من المعادن الغافية

يبحث عن نار يحرقها عند قمته

بين التلال والوديان .

مع أن الجليد يحملني

على كتفه الملونة ،

وكثيراً ما يفرقني

ماء البركة الصلبة الباردة .

لكن وجنتي ستخضبان

بالدم هذه الليلة ،

وجنتي والأشواك المتحدة

التي يورججها الريح .

ما من مأوى أو ظل

يمكنانها من الهرب :

أريد صدراً بشرياً

أستطيع أن أتدفأ فيه .

سيكون لي أنا قلب

دافئ كل الدفء ، ينطلق

على تلال صدري . . .

دعوني أدخل ، دعوني . . . (إلى الأغصان)

لم أعد أسمع بالظلال ،

فلسوف يلقي شعاعاً

أشعة من الأنوار

إلى أعماق سيقان الشجر القائمة .

ولأمر هذه الليلة

الدم الخلو على وجهي

وعلى الأشواك المتحدة

التي يورججها الليل . . .

من يخشى ؟ اذهبوا .

لا . لا ملاذ . موتها يتأهب .

وفي نهاية المشهد ، تسمع صرختان اليمتان ، نفهم منهما أن العاشقين قد قتلا ، ولم تكن كلمات القمر إلا تمهيداً لموتها .

وإذا كان لوركا قد نجح في كتابة الدراما الشعرية ، فإن الحديث عن الشعر الدرامي ، في سياق أدبنا المصري على وجه التحديد ، لا بد أن يبدأ بأمير الشعراء أحمد شوقي ، الذي كان أول من أدخل الشعر التمثيلي في مصر ، على حد قول شوقي ضيف : «لم يدخله في أول حياته الأدبية إلا محاولة قام بها أثناء بعثته في فرنسا ، ولكنها لم تأخذ شكلها النهائي إلا في خاتمة حياته ، وهي تمثيلية (على بسك الكبير)»<sup>(١)</sup> .

ونذكر القارئ بأن شوقي كتب ست مآسي وملهات : «مصرع كليوباترة» ، و«قمبيز» ، و«على بك الكبير» ، و«مجنون ليل» ، و«عترة» ، و«أميرة الأندلس» ، و«الست هدى» . وقد وضع شوقي ضيف حقاً يده على الدافع الذي جعل شوقي الشاعر يتجه إلى المسرح ، عندما ربط بين هذا الاتجاه ورغبة الشاعر في مقاومة العامية التي شاع استخدامها في المسرح بخاصة آنذاك . ولا نبالغ إذا قلنا إن شوقي أدخل الشعر في المسرح ، لا لكي يرسى قواعد فن مسرحي جديد ، وإنما لكي يدافع عن الفصحى في أسمى صورها ألا وهو الشعر ، في المجال الذي احتلت به العامية ، أي المسرح : «كان اقتحام شوقي لهذا الفن الغربي ، وتأليفه فيه فتحاً جديداً ، وعملاً خطيراً ؛ لا من حيث إنه أدخل هذا الفن لأول مرة في العربية



مسرح العبث رافد للمسرح الشعري لأنه يعتمد على الاستعارة الدرامية :

«منذ أن كتب ص. بيكيت في «انتظار جودو» ، وحتى نشر دورغات مسرحية «الشهاب» ، تمتد خط تطور واضح مروراً بيونسكو وتوفيق الحكيم وصلاح عبد الصبور - وهو خط تطور من الفن المسرحي الخالص إلى فن الشعر ، وبالذات فن الاستعارة . فإذا نظرنا إلى مسرح العبث ... باعتباره رافداً للمسرح الشعري - أي المسرح الذي يعتمد في جوهره على الاستعارة الدرامية ، وجدنا أنه يبدأ بداية عنيفة على أيدي بيكيت وينتهي نهاية هادئة على أيدي يونسكو وعبد الصبور . أما البداية العنيفة فهي تصوير اللقطة الاستعارية تصويراً درامياً ؛ أي نقلها من عالم اللغة إلى عالم الفعل : فعندما يقول الشاعر «والقى الإنسان في قمامة الزمان» ، يحولها الكاتب المسرحي إلى صورة مجسدة مثلما يفعل بيكيت في مسرحية «لعبة النهاية» حين يجعل الأبوين يعيشان في صندوق قمامة . وعندما يقول الشاعر «تدور بي دوائر الملل» ، يحولها الكاتب المسرحي إلى صورة مجسدة لإنسان يدور ويدور في كرسي قعيداً لا يزوره أحد ، وإن زاره أحد لا يجادته مثلما يفعل بيكيت في مسرحية أخرى»<sup>(١٤)</sup> .

وقبل أن ندرس مسرحية بعينها مثلاً ، نود الإشارة إلى بعض النقاط المهمة الخاصة بالمسرح الشعري . لقد ارتبط هذا المسرح ، في أغلب الأحيان ، بالقراءة لا العرض ؛ أي أن الكثيرين كانوا ولا يزالون ينظرون إليه على أنه يولي جل اهتمامه للنص ، وجماله وقدرته على التعبير ، وأنه إذا انتقل إلى خشبة المسرح ، ضاعت العناصر الدرامية بين التراكيب المحككة ، والإيقاع ، وموسيقى الأبيات ، والصور الموجية ... الخ ، ولا سيما أن الموضوعات التي كان يختارها كتاب هذا المسرح كانت مستمدة عادة من التاريخ أو الأسطورة ؛ ومن ثم فهي معروفة للمتفرج سلفاً ، ولا تبقى على عنصر التشويق ، مادام هذا المتفرج يعرف النهاية ، حتى قبل أن يُرفع الستار . ومن ثم ، يتحول العرض إلى استعراض للأسلوب الذي تناول به الكاتب - والمخرج بالنسبة للعصر الحديث - هذا الموضوع أو ذاك . وإزاء هذا الرأي ، نتساءل عن الأسباب التي جعلت المسرحيات التاريخية ، وكلها تقريباً مكتوبة شعراً ، تنجح على خشبة المسرح المصري . ونرد هذه الأبيات التي تصور قرطبة في «الوزير العاشق» تصويراً يرقى إلى مستوى رفيع كما يقول محمد عناني<sup>(١٥)</sup> :

«ومضى الزمان  
وسجين قرطبة يللم جرحه  
والليل يعبث في شوارع قرطبة  
والياس والدجل الرخيص ...  
لكن شعر أبي الوليد  
يطوف في كل البيوت  
على المزارع ... في حقول القمح  
في الطرقات يقرؤه الصغار  
والظلم يأكل كل ضوء في شوارع قرطبة  
وروائع الغدر اللثيم  
تدور سرّاً في سرايب الملوك !» .

ونتساءل أيضاً : لم ازدهر المسرح التسجيلي أو الوثائقي ، وغالباً ما

فحسب ، بل أيضاً لأنه كان يقاوم تيار اللغة العامية الذي طغى على المسرح المصري وفتن به الشباب ؛ إذ كان يرضى عواطفهم الوطنية والسياسية على نحو ما هو معروف عن مسرح كشكش والكسار . فجاهد شوقي ضد هذا التيار العامي ، واستطاع أن يصرف الشباب عنه ، بل استطاع أن يفتنه به ويتمثلياته حين مثلت فتنه منقطعة النظير<sup>(١٦)</sup> . وتأثره بالمسرح الكلاسيكي الفرنسي ، بصفة خاصة ، جعله يختار موضوعات يؤدي الأدوار فيها الملوك والأمراء ، في مآسى تشبه إلى حد كبير تراجميات كورن وراسين . وكان من الطبيعي أن تتكلم شخصياته بلغة الشعر ، شأنها في ذلك شأن النماذج التي أوحى بها . لكن الشعر في مسرحيات شوقي كان غاية في حد ذاته ، وهذا ما جعل الكاتب يستسلم للغناء ، ولا يفرق تقريباً بين الشعر المسرحي والأوبرا . يقول شوقي ضيف أيضاً في هذا الصدد : «وما يلاحظ عليه أيضاً أنه يتخلل مسرحياته بقطع تلحن وتغنى ، كأنه يستجيب في ذلك لنزعة المصريين وميلهم إلى الغناء . وكان المسرح المصري العامي قبله يهتم بهذا الجانب ، فأدخله شوقي في مسرحياته . ولو أنه درس المسرح الغربي دراسة دقيقة لعرف أن اليونان كانوا يدخلون الغناء حقاً على مسرحياتهم ، ولكنهم كانوا يجعلون للغناء أوزاناً خاصة وللحوار أوزاناً أخرى ... أما شوقي ... فلم يقترح للتمثيل وزناً خاصاً به لا يخرج عنه ، بل مضى فيه ينظم من جميع الأوزان وعلى جميع القوافي بحيث أصبحت المسرحية بما فيها من غناء مجتمعة للأوزان العربية يتنقل بينها بدون أي قيد أو شرط»<sup>(١٧)</sup> . وكان شوقي ، في كتابته للمسرح ، شاعراً جعل للشعر اليد العليا على التمثيل . وقد اقتضى عزيز أباظة أثر شوقي ، وجعله «إماماً» له .

وبعد أن انحسرت موجة الشعر عن المسرح - المسرح الفرنسي على سبيل المثال لا الحصر - واتخذ الشعر المسرحي شكلاً ، بل أشكالاً جديدة متنوعة ، شهدنا في مصر مسرحاً شعرياً تغمر موجاته الساحة المسرحية تارة ، وتنحسر عنها تارة أخرى . وانتهى هذا المد والجزر في الحقبة الأخيرة إلى ازدهار حقيقي للدراما الشعرية ، تمثل في مسرحية فاروق جويدة «الوزير العاشق» ، ومسرحية فوزي فهمي «لعبة السلطان» ، على سبيل المثال . ولقيت هاتان المسرحيتان إقبالاً جماهيرياً كبيراً على مسرح الدولة . ويدل هذا النجاح على أن الشعر ، والشاعرية كانا أداة ساعدت على توصيل رسالة الكاتب إلى المتلقي ، ولم تضر بالدراما ، بل أفادتها إلى حد كبير . ويعيد هذا إلى الأذهان النجاح الذي سبق أن حققته مسرحية صلاح عبد الصبور «مأساة الحلاج» ، ومسرحيته «الأميرة تنتظر» ، ومسرحيات نجيب سرور عن ياسين وبهية ، ومسرحيات عبد الرحمن الشقراوى الذي يعد بلا شك رائد المسرح الشعري التاريخي الحديث .

والشعر الذي كتبت به هذه المسرحيات ، بصفة عامة ، يتخذ شكلين : شكلاً تقليدياً يلتزم بالوزن والقافية ؛ وشكلاً جديداً يطلق عليه اسم «الشعر الجديد» أو «الشعر المرسل» أو «الشعر الحر» .

هذا على مستوى اللغة . لكن ، لا بد أن نذكر أن لغة المسرح اليوم لم تعد قاصرة على الكلمات التي تنطق بها الشخصيات ، شعراً كانت أم نثراً أم بين هذا وذاك ، وإنما اتسع مفهومها بحيث شمل الجزء الأكبر من العناصر المكونة للمسرحية ، على مستوى العرض والنص على حد سواء . ومن هذا المنطلق ، استطاع محمد عناني أن يقول إن

إني أتيت لكي أورد الهول عن باب المدينة  
إني أتيت لأنقذ البسمات قد خنقت على وجه الصغار  
فلتنظروني من أكون ومن يكون مضللوكم  
يا خاذلي وقاتلي لكي تقووا قاتليكم  
أدعوتوني كي أقوى ظالمكم ؟  
أدعوتوني كي أزل وكي أبيع حقوقكم ؟  
أدعوتوني كي أبيع للظلم المستبد ؟  
يا أبي على الله هذا والحجور الطيبات  
ودعوة الحق المصونة  
ومصارع الشهداء من آبائكم  
وملاحم السلف العظيم  
عهد على إلى أبي وإلى النبي ولن أخونه  
أن آخذ الحق الهضم وأقهر الجور الغشوم  
ألا أنام عن المظالم  
أن أنصر العدل المطارد  
أن أحمي الضعفاء من بطش العتاة الأقوياء  
أن أفصح الزيف المهين وإن تحصن بالعروش  
وإن تقنع بالغمام  
أن أسحق الكذب المعريد  
فإذا أبيتم أن تموتوا في الكرامة والإباء  
ورضيتم عيش الدليل المستضام  
فالله فيكم ...  
رب فاحبس عنهم قطر الساء ...

ولا يتيسر للنقاد اختيار واحدة من المسرحيات الشعرية القيمة التي  
يزخر بها مسرحنا المصري الحديث . لكن ، لابد من تدعيم ما أوردناه  
من أقوال نظرية بمثال تطبيقي محدد . وقد وقع اختيارنا على نص  
الشاعر نجيب سرور «ياسين وبهية» ، لأنه أثار (ويثير) مختلف القضايا  
التي نحدثنا عنها ، بل ويضيف إليها قضايا أخرى مهمة .

نقول ، بداية ، إن النص قد أثار جدلاً طويلاً حول تصنيفه : هل  
هو قصيدة ؟ أم رواية شعرية ؟ أم قصيدة ملحمة ؟ واختلفت  
الآراء ، لكن الجزء الأكبر من النقاد نفى انتهاء هذا النص إلى  
المسرح . قال وحيد النقاش : «هذا العمل قد أطلق عليه اسم  
الملحمة الشعرية . وحتى لو سلمنا بأن هذه القصيدة الوصفية تنسب  
إلى الشعر الملحمي في قليل أو كثير ، فإننا لن نستطيع التسليم بقدرتها  
على الصعود إلى خشبة المسرح ، لأن الملاحم كلها كانت تقرأ أو  
تروى . ولم يعرف تاريخ المسرح ملحمة اقتربت من المسرح إلا في  
أعمال برخت التي أطلق عليها المسرح الملحمي»<sup>(١٦)</sup> . وأكد ناقد آخر  
ما أعلنه الكاتب نفسه ، ألا وهو أن هذا النص «رواية شعرية» .  
يقول : «أعتقد أن نجيب سرور لم يكتب هذه القصيدة الشعرية  
للمسرح ولم يكن في ذهنه ذلك»<sup>(١٧)</sup> . ونفى صاحب رأى آخر أي  
صلة بين نص «ياسين وبهية» والمسرح : «لا يمكن أن يعتبر هذا عملاً  
مسرحياً لأنه ليس فيه عرض مسرحي كامل ، ولا خطة مسرحية ، ولا  
شخصيات قوية البنيان ، ولا تصور مسرحي ، ولا أي من عناصر الفن  
المسرحي»<sup>(١٨)</sup> . وأكد أمير إسكندر أيضاً أن الكاتب لم يسع إلى كتابة  
مسرحية : «من الخير أن نؤكد من البداية أننا لا نعتقد أن الشاعر حين

كتب بالشعر الحر ، لا النثر ، في حين لا يقدم رؤية جديدة للتاريخ ،  
وإنما يقدم الوقائع التاريخية من خلال عملية مونتاغ تختلف من كاتب  
لآخر ؟ ولدينا في هذا السياق أمثلة كثيرة نذكر من بينها مسرحيتي بيتر  
فايس «الغول» و «مارا - صاده» ، و «شى جيفارا» ومسرحيتي أريان  
منوشكين عن الثورة الفرنسية : «١٧٨٩» و «١٧٩٣» . ولنلاحظ أن  
هذه المسرحيات اتجهت إلى صالات العرض مباشرة - بل إن بعضها  
لم يسجل حتى الآن في نص مكتوب . والدراسة المتعمقة للمسرح  
التسجيلي قد نجعلنا نلمس فيه لغة شاعرية لها سمات خاصة .  
ونخلص إلى أن الربط بين المسرح التاريخي الشعري والقراءة ،  
والاهتمام بالنص دون العرض ، لم يعد وارداً ، نظراً لتطور مفهوم  
اللغة المسرحية ، كما أسلفنا ، وإمكانات الإخراج التي يحتاج إليها هذا  
المسرح .

وثباتية عبد الرحمن الشوقاوي «الحسين ثائراً» ، و «الحسين  
شهيداً» ، أبلغ مثال للمسرحية التاريخية المكتوبة شعراً . فالكاتب  
يبحث فيها أحداثاً معروفة ، تعد منعطفاً مهماً في تاريخ الأمة  
الإسلامية . ومع هذا فإنها قد تلقى نجاحاً كبيراً إذا ما قدر لها أن تعنى  
خشبة المسرح ، لأن كاتبها الشاعر عاجلها معالجة درامية في المقام  
الأول . وعلى سبيل المثال ، يعد المنظر الثاني في «الحسين شهيداً» ،  
ذروة الحدث الدرامي ، إذ يجب أن يختار الحسين بين المقاومة - بينها  
يكاد قومه يموتون عطشاً - والاستسلام . ويعبر البطل عن انفعاله  
وثورته بأبيات جميلة حقاً ، لا تتفق مع الموقف الذي ترد فيه فحسب ،  
بل تؤكد وتعمقه ، بدلاً من أن تكون مجرد زخرف خارجي . فالقافية  
تصل بين بيت وبيت ، وتصل بين عناصر البيت الواحد . وتكرر  
اللفظ نفسه في بداية الأبيات المتتالية يخلق إيقاعاً موسيقياً ، ويؤكد  
الفكرة أو الإحساس :

«أدعوتوني كي ...» ، «إني أتيت ...» ، «أنا أتيت» ...

بل إن شعر الشوقاوي يحاول أن يلتحم مع المضمون الإسلامي  
للمسرحية ، عندما يأخذ كلمات أو عبارات عن القرآن الكريم :  
«تحرفون» ، «مكذبين مضللين مضللين» . والشعر هنا يعبر بعامة  
تعبيراً صادقاً عن ثورة الحسين ، عندما يتناول الفكرة الواحدة من زوايا  
مختلفة ، ويعود إليها ، يؤكد عليها أو ينفىها ، بالصورة ، والاستعارة ،  
والتشبيه ، ... الخ :

«الحسين : يا عصابة الآثام كيف تحرفون ؟

يا نابذي الكلمات يا من تسقطون على المنافع كالذباب  
أو بعد ما قد حرر الإسلام وروحكم فبرتم في الهداية  
تستعيد الشهوات قلبكم وتدفعكم إلى طرق الغواية ؟  
سحقاً لكم من غادرين مكذبين مضللين مضللين  
أنا ما أتيت سوى لأنصركم ...

فهل أنتم بهذا خاذلي ؟

ولكي أزيح عن الرقاب الشم أغلال الطفافة  
أنا ما أتيت سوى لأملأ كل دار بالمحبة  
ولأملأ القلب المفزع بالمودة والسكينة  
ما جئتكم إلا لأرفع عنكم حيف الولاة  
إني أتيت أزيل أزقة الخطوب عن الضمائر  
وأزيح أطباق الظلام عن البصائر



مباشرة ، لكن نجيب سرور لا يذكر اسم الكاتب الاثني ، بل يقدم عمله على أنه إسهام منه في شعر الملاحم الذي أبدعه : هومير ، وفرجيل ، ودانتى ، وشكسبير ، وبايرون . والمتلقى الذى يخاطبه هذا الراوى هو الإنسان ، أيا كان ، وأيضا كان ، وكذلك التاريخ .

والنص مقسم إلى لوحات ، وهذا تقسيم نجده عادة في المسرح الحديث . في اللوحة الأولى ، يقدم لنا الراوى ياسين :

« كان ياسين أجيراً من بهوت  
جدعاً ... كان جدع ...  
شارباً من بز أمه  
من عروق الأرض ... من أرض بهوت  
كان مثل الحيز أسمر  
فارع العود كخنخة  
وعريض المنكبين  
كالجمل  
وله جبهة مهر لم يروض  
وله شارب سبع ...  
يقف الصقر عليه !  
غابة تفرش صدره ،  
تشبه السط الذي يحرس غيطاً » (٢٦) .

وفي اللوحة الثالثة ، يقدم لنا البطلة بهية ، ويرسم صورتها بعبارة شاعرية بسيطة وأصيلة :

« لم يكن بين الصبايا في بهوت  
مثلها ... مثل بهية .  
فهي كالتينة في الغصن طرية ...  
وندية ...  
وشهية ...  
حارة كانت بهية  
وحية  
مثلما كوز حليب  
في صباح بارد من شهر طوبة !  
بانعة ...  
كانت ... كما النعناع يانع ،  
وكما البرسيم يانع ،  
وكما الريحان يانع » (٢٧) .

وفي لوحتين ، يقدم لنا الكورس ؛ وهو شخصية جماعية تتوزع بينها جمل الحوار ، وتعلق على الموقف ، مثلما يحدث في التراجيديات .  
ولسوف تلعب « هذه الشخصية » دوراً مهماً على مستوى الفعل ، في خاتمة المسرحية . أى أن دورها لا يقتصر على القول ، وإنما يتعداه إلى الفعل .

هكذا قدم لنا نجيب سرور ، كما يفعل كل كاتب مسرحى متمرس - قدم الشخصيات والعلاقة التي تربط بينها . وتمثل هذه العلاقة في مشروع زواج ياسين من ابنة عمه بهية ، وكان هذا الزواج قد تقرر منذ أن كانا طفلين . ويسترجع الكاتب من الماضى بعض المعلومات التي تساعد على فهم الحاضر : كيف أن والد ياسين قد مات في السجن ، لأن « الباشا » أمر بذلك ؛ وأمر الباشا « قدر » ، وكيف

كتب هذا العمل قصد أن يقيم منه بناء مسرحية ... هو نفسه لا يسمى عمله مسرحية شعرية ... من المفيد أن نتفق على أن هذا العمل الشعرى الجميل ليس من المسرحية في شيء ، فالعمل المسرحى ، مهما تعددت أشكاله ، ومهما تنوعت أساليبه ... له في نهاية الأمر قواعد وأصول » (٢٨) .

وكان المخرج كرم مطاوع قد نقل النص إلى خشبة مسرح الجيب في عام ١٩٦٤ ، حيث لقي نجاحاً وإقبالاً جماهيرياً ملحوظاً . وهذا ما جعل البعض يؤكد أن الإخراج كان هو البطل الحقيقي للعرض : « إن الذى بهرت حقاً في المسرح هو المخرج كرم مطاوع الذى جعل من هذه القصيدة عملاً مسرحياً . لقد استطاع بالذكور والحركة على المسرح والإضاءة أن يصوغ لوحات غاية في الجمال والروعة . وأن يرتفع بالنص الشعرى إلى مستوى الانفعال الدرامى » (٢٩) . وأيد نعمان عاشور هذا الرأى عندما قال : « تقدم تجربة جديدة ... للشاعر نجيب سرور ... في قالب من الدراما الشعرية غير مسبوق ولا مطروق ... ولكنه قالب معقول قد لا يمكن قبوله لولا أن كرم مطاوع مخرجه عرف كيف يطوع النص لإمكانات الدراما » (٣٠) .

وأيد الدكتور محمد مندور إدخال القص في المسرح : « لا ضير من إدخال العنصر القصصى على الدراما الشعبية ، مادام هذا العنصر قد اكتسب من قوة صياغته ، وقوة أدائه ، ما يستطيع أن ينفث الحركة والحياة في نفوس المشاهدين يجذبهم إليه والاستحواذ على انتباههم وإثارة الانفعالات العميقة في نفوسهم » (٣١) . وعذر رجاء النقاش نجاح « ياسين وبهية » نجاحاً للشعر الجديد في المسرح : « لقد كسب نجيب سرور وحده للشعر الجديد بقصته الشعرية ياسين وبهية أضعاف ما يمكن أن يكسبه من الدعوة إلى هذا الشعر سنوات وسنوات ... لم يولد الشعر الجديد فقط من أجل القصيدة الغنائية . ولكنه ولد ليقتحم بشعرنا العربى آفاقاً واسعة جديدة ، أهمها المسرح ... والتصفيق الذى تلقاه « بهية وياسين » كل يوم على مسرح الجيب من جماهير بعيدة كل البعد عن المعركة بين الجديد والقديم في الشعر ... هذا التصفيق هو تأييد ضمني عظيم للشعر الجديد » (٣٢) .

ونجاح العرض يجعلنا نفترض أن النص كان يشتمل على جميع العناصر الدرامية التي لا بد منها لإخراج مسرحية ناجحة . وتحليل الجانب الدرامى للنص يؤكد هذه الفرضية .

يتصدر النص « برولوج » ، أى مقدمة ، كما جرت العادة في المأساة الإغريقية والمسرح الملحمى أحياناً ( إذ « قد تفتتح المأساة الإغريقية بمنظر يتمثل في صورة حوار أو مونولوج . وتقع تلك المقدمة قبيل ظهور الجوقة أمام النظارة ، وفيها يحاول الشاعر المأسوى أن يهيب الأذهان ويقدم بعض الخطوط الأساسية في رسم الحوادث والشخصيات » (٣٣) .

ثم يتحدث الكاتب - الراوى عن موضوع المسرحية ، مستخدماً ضمير المتكلم :

« أقص عن بهوت

أقص عن ياسين ... عن بهية » (٣٤) .

وهذه هي الشخصيات الثلاث التي تدور حولها الأحداث . ومن الواضح أن فكرة الراوى مأخوذة من المسرح الملحمى البرختى

ضاع نصف الفدان ، وكيف عوقب ياسين يوماً بالضرب ، ... الخ .

بعد هذا التقديم ، «تعقد العقدة» : «هناك عقبة ، تقف في سبيل إتمام الزواج :

ضيق ذات اليد : «بكرة تفرج يا كريم» . ويعزو الكاتب هذا التمثل إلى القهر الذي يمارسه الباشا الإقطاعي ؛ ومن ثم يتوقف الزواج على ما ينتهي إليه الصراع بين الباشا وياسين . ويحدد القارئ - المتفرج تطور الحدث من خلال وسيلة مسرحية في المقام الأول : الحلم ( ولتذكر أن «أوديب» سوفوكليس كانت عرضاً وتحقيقاً للنسوة التي تبدأ بها المأساة ) ؛ حلم بهية ، وحلم ياسين . ويعلن الحلم عن تطورات الحدث . لكنه يبقى على عنصر التشويق ؛ لأنه يحتمل أكثر من تفسير . إلى جانب هذا ، يقدم الحدث في تطوره مشهد حريق يفجر كل ما في بهوت من قوة وتضامن ووحدة ، عندما يسارع أهل القرية إلى إطفائه . ويمهد هذا المشهد للخاتمة ، حيث يشعل أهل بهوت النار في قصر الباشا ، بالقوة نفسها وبالتضامن نفسه . ويظل الحدث يتأرجح بين مشاهد الحب ، والحلم ، إلى أن يبلغ ذروته ، عندما يطلب من بهية الانتقال إلى القصر لتعمل فيه . ويصبح ياسين حكيماً للموقف الذي يحسم باختياره المقاومة ورفض طلب القصر . وهنا تلتقي المشكلة الفردية الخاصة - قصة الحب - بالمشكلة العامة : حرمان أهل القرية من عائد عملهم ، لأن «الباشا» أمر بذلك . ويثور ياسين ، ويثور بهوت . ونكاد نجزم بانتصار الفلاحين المقهورين ، لكن انقلاباً مفاجئاً في الخاتمة يؤدي إلى مقتل ياسين . هكذا يتحقق حلم بهية ، ويتضح أن «ياسين وبهية» عمل درامي حقاً ، برغم وصف كاتبه له بأنه «رواية» . فنحن نجد فيه التقديم ، والحبكة والخاتمة ، والصراع ، والعقبة ... الخ . وإذا كان لابد من إدراج النص تحت اسم معين ، يمكن أن نقول إنه مسرحية ملحمة شعبية .

جمع الكاتب في هذا العمل بين القصص الشعبي ، وتمثله الأغنية الشعبية «يا بهية وخبريني ع اللي قتل ياسين» ، والتاريخ القريب : أحداث جرت في قرية من قرى الدلتا ، قبل ثورة ١٩٥٢ ، وشهدت أعنف تمرد للفلاحين على الإقطاع . ومن هذين المصدرين ، صاغ نجيب سرور عملاً قدم فيه رؤيته الخاصة عن العلاقة بين القاهرة والمقهور ، ومفهومه الخاص للعدالة ، ووجد هذا العمل سبيله إلى خشبة المسرح ، برغم أن موضوعه «تاريخي» .

وماذا عن الشعر ؟ لقد عرف الكاتب كيف يوظفه توظيفاً درامياً فعالاً . والشعر هنا مكتوب بالعامية والفصحى . وانتقد البعض الخلط بينهما في النص الواحد . يقول خيرى شلبى مثلاً إن الكاتب «خانه التوفيق في المزج بين الفصحى والعامية . فالمقطع الواحد نراه مكتوباً باللهجتين معاً ، حتى إننى ... فوجئت بأن لسان يتعثر في القراءة»<sup>(٢٨)</sup> . لكن الكاتب نفسه كان واعياً بالأسباب التي جعلته يختار هذين المستويين من اللغة ؛ فالفصحى وخصوصاً الأجزاء الوصفية والروائية ، هي من نصيب الراوى ، أما العامية فتتمثل في الحكم ، والأقوال المأثورة ، والأمثال السائرة ، والموال ، والأغنية الشعبية ، وحوار الشخصيات . وإذا كان الصدق يحتم على الكاتب إجراء الحوار على لسان الشخصيات بلغة تتناسب مع وضعها الاجتماعي ، وطبقتها ، وثقافتها ، فكيف نلوم نجيب سرور على

استخدامه العامية في الحوار بين أهل بهوت ، وهم من الفلاحين ؟ والشعر في «ياسين وبهية» مائل في الرموز الإيحائية : الشال ، والمركب ، والحمامة البيضاء في حلم بهية ، والظلمة والنور ، واللونين الأبيض والأحمر ... الخ . وكل منها يلعب دوراً في الحدث :

«شفتنى قال راكبة مركب  
ماشية يامه في بحر واسع ...  
زى غيط غلة ... وموجه  
هادى ... هادى ...  
بحر مش شايفاله بر ...  
قال وإيه .. عماله أقدف .  
والمراكبى ...  
ابن عمى ...  
ماسك الدفة ومتعصب بشال ،  
شاله أحمر يامه خالص ...  
لونه من لون الطماطم .  
جت حمامة بيضا ... بيضا ...  
زى كبشة قطن ... فوق راسه وحطت ...  
ويا دوب البر لاح ...  
إلا والريح جاية قولى ...  
زى غول مسعود بينفخ ...  
تقلب المركب والأقوى  
نفسى بين الموج بأسرخ ...  
يابن عمى ...  
يابن عمى ...  
قال وهوه ...  
ماشى فوق الموج بيضحك !  
راح بعيد خالص ... وفوق راسه الحمامة ،  
برضو واقفة ...  
قمت م النوم ... خايقة لاغرق !»<sup>(٢٩)</sup> .

فالشعر مائل في الصور التي تنسجم انسجاماً تاماً مع سياق المسرحية ، وجوها ، وشخصياتها : النخلتان المعادل الرمزي للعاشقين ، والقطار الذي يعلن بصفيره عن موعد لقاء ياسين وبهية ، والحمام ، صديق بهية ... الخ . ؛ مائل في الإيقاع الموسيقى للموال والأغنية الشعبية واللازمة ، وكل هذه العناصر تؤكد المعنى وتعمقه ، وتدخل في نسج النص ، وتعد جزءاً لا يتجزأ منه ، وتتلاحم تلاحماً عضوياً مع عناصره الدرامية .

والشعر هنا في مستوى الموضوع والشخصيات ؛ فهو سهل ، وبسيط ، وعميق ، ومؤثر ، كما أنه يختار أشكالاً مختلفة ، ويحوراً مختلفة ، ويغير دائماً مكان القافية إن وجدت ، ويختار الكلمة المناسبة ، ولولا كل هذا لما استطاع المخرج أن يقدم عملاً يلفت الأنظار .

في النهاية ، نورد ما قاله صلاح عبد الصبور عندما سُئل عما أضافه في مجال الشعر في مراحل مختلفة : «أعتقد أننى أضفت .. بضعة أشياء ( ... ) نالها إضافتى في المسرح الشعري . ونعل هذا هو أهمها جميعاً . ولقد اخترت القالب الكلاسيكى لمسرحيتى الأولى مأساة



ومن قبلها «الأميرة تنتظر»، جأت إلى عالم الأساطير، لا بمعنى الاستمداد من الأساطير، بل بمعنى خلق أسطورة جديدة. ولعل عبرت في مسرحيات عن الإيمان العظيم الذي بقي لي نقياً لا تشوبه شائبة، وهو الإيمان بالكلمة» (٣٠).

«الحلاج». وكانت تعتمد على فكرة «سقطه البطل» الإغريقية. وبعد ذلك تعددت في الاتجاهات. ففي «ليلي والمجنون» كان جزء من التجربة لغوياً. وكان السؤال: في المسرحية هو: كيف نستطيع أن نروض الشعر لأمر الحياة اليمة؟ وفي «بعد أن يموت الملك»،



مركز تحقيق تكاملي في علوم العربية

#### الهوامش

- (١٥) «إن هذه الصور الشعرية التي يوظفها المؤلف درامياً تمثل امتزاج المسرح بالشعر بحيث تنسحب دلالات الصورة على الموقف، وبحيث يهب الموقف الصورة عمقها». (المرجع السابق، ص ٥٠).
- (١٦) الأهرام، ١٩٦٤/١٢/٥.
- (١٧) فؤاد نور، الثقافة، ١٩٦٤/١٢/٢٩.
- (١٨) منسى يوسف، الأخبار، ١٩٦٤/١٢/٢٩.
- (١٩) ياسين وبية، مكتبة مديوني، بدون تاريخ، ص ١٣٥.
- (٢٠) محمود أمين العالم، المصور، ١٩٦٤/١٢/١١.
- (٢١) الأخبار، ١٩٦٤/١٢/٧.
- (٢٢) الرسالة، ١٩٦٥/١/٧.
- (٢٣) الجمهورية، ١٩٦٤/١١/٢٩.
- (٢٤) إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، ص ٢٧٩.
- (٢٥) ياسين وبية، ص ٨.
- (٢٦) ياسين وبية، ص ١١.
- (٢٧) ياسين وبية، ص ٢٤.
- (٢٨) في المسرح المصري المعاصر، القاهرة، دار المعارف، ١٩٨١، ص ١١٨.
- (٢٩) ياسين وبية، ص ٢٦.
- (٣٠) تجريري في الشعر، مجلة فصول، أكتوبر ١٩٨١، ص ١٨.

- (١) شكرى عياد، كتاب أرسطوطاليس في الشعر، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٧، ص ٤٦، ٤٨، ٥٠.
- (٢) مولير، طرطوف، الفصل الثالث، المشهد الثالث.
- (٣) Diderot, Œuvres esthétiques, Editions Garnier, 1965, t. 1, 149.
- (٤) المرجع السابق، ص ١٥٣.
- (٥) المرجع السابق، ص ١٥٤.
- (٦) فيكتور هيجو، مقدمة كرامويل.
- (٧) انظر Samia Assaad Chahine: La Dramaturgie de Victor Hugo, Paris, Nizet, 1970.
- (٨) M. Maeterlinck, Tresor des Humbles, Paris, Mercure de France, 1896, "Le tragique quotidien".
- (٩) ميرلنك، بيلياس وميليزاند، الفصل الثالث، المشهد الثاني.
- (١٠) معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار الشعب، ١٩٧١، ص ١٥١.
- (١١) الأدب العربي المعاصر في مصر، دار المعارف، ١٩٧٩، الطبعة السابعة، ص ٧٩.
- (١٢) المرجع السابق، ص ٨٠.
- (١٣) المرجع السابق، ص ٨١-٨٢.
- (١٤) دراسات في المسرح والشعر، القاهرة، مكتبة غريب، ١٩٨٥، ص ٨١-٨٢.

# الهيئة المصرية العامة للكتاب

في مكتباتها



بالقاهرة ٣٦ شارع شريف : ٧٥٩٦١٢

١٩ شارع ٢٦ يوليو : ٧٤٨٤٣١

٥ ميدان عراقى : ٧٤٠٠٧٥

٢٢ شارع الجمهورية : ٩١٤٢٢٣

١٣ شارع المينديان : ٥٤٦٧٧٢

الباب الأخضر بالحسين : ٩١٣٤٤٧

كتابخانه و مرکز اطلاع رسانی  
بنیاد و ایره المعارف اسلامی

والمحافظات ٦٢٠٥ شارع عبد السلام الشاذلى

طنطا - ميدان الساعة : ٢٥٩٤

الحلة الكبرى - ميدان المحطات : ٤٢٧٧

المنصورة ٥ - شارع الثورة : ٧١٩

الجيزة - ١ ميدان الجيزة : ٧٢١٣١١

المنيا - شارع ابن خضيب : ٤٤٥٤

أسيوط - شارع الجمهورية : ٢٠٣٢

أسوان - السوق الباحة : ٢٩٣٠

الإسكندرية : ٤٩ شارع سعد زغلول تليفون : ٢٢٩٢٥

المركز الدولى للكتاب

٣ شارع ٢٦ يوليو بالقاهرة ت : ٧٤٧٥٤٨





● تجربه نقدیة

— «الأرض» و «زینب»

● مراجعات :

— أنظمة العلامات فی

اللغة والأدب والثقافة .

( مدخل إلى السیمیوطیقا )

— المصطلح اللسان وتحديث

المروض العربی

● متابعات :

— البطل والرواية

الإبداع الأدبی فی « الجنوی »

● عرض كتاب :

— ألف ليلة وليلة .

فی ضوء النقد الفرنسی المعاصر

● رسائل جامعیة

— التحلیل البنائی للقصيدة الجاهلیة

دراسة تطبیقیة

— المنهج الأسطوری فی

تفسیر الشعر الجاهلی

— الروائیة المصریة وصورة المرأة

( ١٨٨٨ - ١٩٨٥ )

● كشف المجلد السادس

الوافع  
الأدبی



مرکز تحقیقات کامپیوتر علوم اسلامی



# (الأرض) و(زينب) ثلاث مقاربات لـ (التناص والتخطي)

## الحبيب الداعم زح

تمهيد منهجي : ١ - عملان روائيان مختلفان<sup>(١)</sup> كتابة وشروط : ذاك هما ( زينب ) للدكتور محمد حسين هبكل ، و ( الأرض ) لعبد الرحمن الشرفاوي . ( زينب )<sup>(٢)</sup> تنهض من مناخ ما قبل ( ثورة الزغاليل ) ، و ( الأرض ) تستمد مصلها من ثلاثينيات هذا القرن<sup>(٣)</sup> ، برغم أنها لم تكتب إلا بعد الثورة<sup>(٤)</sup> .

إن المسافة بين التاريخين تتولد عبرها مسافات نوعية جديدة في ثنائيات متجانسة: كاتب/كاتب ، واقع/واقع ، حاكم/حاكم . الخ . أو ثنائيات غير متجانسة : كاتب/واقع ، كاتب/حاكم ، حاكم/واقع . الخ .

٢ - وإذا كان عامل التأثير والتأثر - بخاصة في الأدب - يقفز على الحدود الإقليمية للثقافة القومية وبشكل مبحثاً من مباحث الأدب المقارن ، فالمقارنون لم يتفقوا بعد على توحيد خطتهم<sup>(٥)</sup> ؛ بل إن الأدب المقارن لازال يؤصم بأنه ( ثروة عن الأدب وليس في الأدب ) : فمن أين يستمد حديثنا ( شبه المقارن ) مشروعيته ؟ أليس تخصيص حديث موحد للأثرين المذكورين مثاراً لأسئلة لا تنتهي إلا لتبدأ ؟!

٣ - ندرك جيداً أنه لا يجوز الحديث عن أدب مقارن - عند المدرستين الفرنسية والأميركية - إلا في حالة وجود عاملين متباينين على مستوى اللغة والانتها . لكننا الآن بصدد إنجازين كلاميين للغة واحدة ( مع الإلحاح على التمييز السوسيري بين اللغة والكلام ) ، ويقفان على أرض - لم تقل أرضية - واحدة . وربما قد يكون هذا التماثل شافعاً لشمليهما تناولنا في سياق واحد ، ثم أليس الاختلاف بينهما - ولو على مستوى زمن الكتابة - مبرراً كافياً لمثل هذا الحديث ؟!

٤ - إن حديثنا وهو ينوق إلى أن يكون نصياً في منطلقه ( مرحلة الفهم ) لن يخسر انسجامه إن بدا أحياناً حديثاً عن النص ( مرحلة التفسير )<sup>(٦)</sup> ؛ فالنص لا يثبت في فراغ ، و الأشياء تسبق الألفاظ ، وتبقى الألفاظ في المؤخرة كالأكاذيب<sup>(٧)</sup> ، حتى لو اعتبرناه - أي النص - تشكيلاً لغوياً صرفاً لا يحيل على مرجع خارجي وإنما على ذاته ؛ فاللغة ظاهرة اجتماعية من قبل ومن بعد ، ولا وجود للغة خارج المجتمع !

لن تكون محاولتنا - إزاء النصين الروائيين موضوعي الدراسة - سوى جزئية نرمى من خلالها إلى رصد ما يوحد/يميز النصين من عناصر « مهيمنة » ، ونسعى إلى تجلية القطيعة والاستمرار ؛ الانفصال والاتصال عبر مفهومي نقديين إجرائيين هما : التناص والتخطي .

٥ - وبرغم أن الأستاذ عبد الله العروي يرى أن « وضوح المفاهيم المستعملة لا توصل [ كذا ] بالضرورة إلى إدراك الواقع لكنها على الأقل تخلص الباحث من التساؤلات الزائفة »<sup>(٨)</sup> ، فإنه غداً من التقليد المنهجي ، بل ومن اللازم ، أن يكشف الدارس عن أدواته ويدقق - قدر الإمكان - في مصطلحاته ، التي يفرض عليها التداول انزياحات تقل أو تكثر كلما انتقلت من حقل معرفي إلى آخر ، إن لم يكن ذلك داخل الحقل الواحد نفسه . ذلك أن الدارس قد ينتح منها - في حالات - ما يخدم غرضه ، مضيفاً إليها أو ناقصاً منها محولات لم يتواضع عليها واضعوها . وقد يكون هذا شأننا مع التناص والتخطي .

## أ - حد التناس:

تفرد القواميس اللغوية<sup>(٩)</sup> لمادة (ن . ص . ص) مساحة تغطي عموداً من أعمدها . فالنص : الكلام المنصوص . الجمع نصوص . والنص من كل شيء : منتهاه . النص من الكلام ما لا يحتمل إلا معنى واحداً أو لا يحتمل التأويل . تناس القوم أي ازدحموا . الخ . ودون أن نبذل جهودنا في حفريات المعاجم لتحديد ماهية « النصية » لغوياً ، ومن ثم بوصفها قيمة سوسيو- ثقافية<sup>(١٠)</sup> من خلال البحوث الحديثة المختلفة ، فإننا سنركز على تداخل ( ازدحام ! ) النصوص أو التناس Intertextualité .

ففي معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة<sup>(١١)</sup> نجد هذه التعريفات :

- ١ - يعد ( التناس ) - عند ( كريستيفا ) - أحد محيزات النص الأساسية ، التي تحيل على نصوص أخرى سابقة عنها أو معاصرة لها .
- ٢ - ويرى ( سولير ) ، ( التناس ) ، في كل نص يتموضع في ملتقى نصوص كثيرة ، بحيث يعد قراءة جديدة/تشديد/نكثفا .
- ٣ - ويكون ( التناس ) - طبقات جيولوجية كتابية - تتم عبر إعادة استيعاب غير محدد - لمواد النص - بحيث تظهر مختلف مقاطع النص الأدبي على أنها تحويلات لمقاطع مأخوذة من خطابات أخرى داخل مكوّن أيديولوجي شامل .
- ٤ - وظهر التناس مقترناً بالتحليلات التحويلية عند ( كريستيفا ) في ( النص الروائي ) .

- ٥ - ويرى ( فوكو ) ، أنه « لا وجود لتعبير لا يفترض تعبيراً آخر ، ولا وجود لما يتولد من ذاته ؛ بل من تواجد أحداث متسلسلة ومتابعة ، ومن توزيع الوظائف والأدوار » .
- ٦ - أما ( بارت ) ، فيخلص إلى أن « لا نهائية » ( التناس ) هي قانون هذا الأخير .

وإذا كان الفضل في تحديد مصطلح ( التناس ) يرجع إلى جوليا كريستيفا Julia Kristeva في كتابها (السميوطيقا Semeiotiké) الصادر عن دار سوي Seuil في سنة ١٩٦٩ ، فإن جهوداً كبرى قد بذلها دارسون آخرون - لم يذكرهم معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة - نذكر منهم ميخائيل ريفاتير M. Riffaterre وجاك ديريدا J. Derrida ، وجيرار جينيت Gerard Genette . وهذا الأخير هو الذي سعى إلى رصد مجموعة من أنواع ( التناس ) تبدأ بالأكثر ملموسية لتنتهي بالأكثر تجريداً . بمعنى أن هذه المجموعات الخمس من ( التناس ) التي حددها ( جينيت )<sup>(١٢)</sup> ، تشمل تعريف ( كريستيفا ) البسيط لـ ( التناس ) بوصفه ( حضوراً صريحاً لنص أدبي داخل نص آخر )<sup>(١٣)</sup> ، كما تشمل تعريفات أخرى كمفهوم ( الحوارية ) - Dialo- gisme الباخثيني - نسبة إلى ميخائيل باخثين - ، والمفاهيم العربية كـ ( المعارضة والمعارضة الساخرة والسرققة والمناقضة )<sup>(١٤)</sup> ، وكذا ( الاقتباس والاكتفاء والاحتباك والتمثيل وائتلاف المعنى مع المعنى ، والتلميح والعنوان والتوليد )<sup>(١٥)</sup> . الخ . إن الفروقات بين النقاد في استعمال ( التناس ) ، وإن كانت معرقة لحصر حدود هذا المصطلح ، فإنها من جهة ثانية تكشف عن عمقه الثر ومجالاته التداولية الأوسع .

ونحن لن نذهب بالمفهوم إلى أقصاه - كما فعل فوكو - فنفترض التناس في كل تعبير<sup>(١٦)</sup> . كما لن نفق عند تصور ( سولير ) وإنما سندفع بالمفهوم إلى « منعطف » آخر ، حيث ( التناس ) فيه لا يشمل النصوص التي تتماثل/تقاطع في نقط معينة فحسب ، وإنما يشمل أيضاً تلك التي تتفارق/تتناقض مع غيرها ، لنخلص إلى أن ( التناس ) هو ( المجال النصوي ) الذي يتحرك ضمنه نص ما ؛ فالنهار مثلاً لا يتناس مع نهار آخر بمائله فحسب ، بل يتناس - كذلك - عبر عملية ضدية مع الليل ؛ فالليل أقصى حدود النهار . ولعل جماعة تيل كيل Tel quel<sup>(١٧)</sup> - عبر سياق لا يختلف عن سياقنا - قد أحسنت التعبير وهي تضع ( النص الأقصى ) بوصفه دلالة على ربّاء النص الأدبي على حدود ليس من السهل إدراكها ؛ فد « النص يشبه نجماً تحيط به النجوم من كل جانب ، ولا يمكن فهم تاريخه وحركته ولمعانه إلا بربطه مع حركة الفلك ككل . والنص المعزول أسطورة وجريمة لا يقدم عليها إلا الجاهل الغبي ذو البعد الواحد ؛ ذلك أنه عالم متشابك متقاطع متواصل متباعد متآلف متنافر ؛ ومن ثم لا يستطيع خط واحد مسطح على ورقة جامدة أن يفهم حركته وصيرونه » . و « النص جزء من كل ، وليس جزءاً لا يتجزأ يدرس بمفرده ، ولو افتراضاً . إنه حي له ماض وحاضر ومستقبل ؛ إنه تاريخ حيوي ؛ لأنه نابع من تاريخ الإنسان ، لذا فهو محرك ( بكسر الراء وتشديدها ) ومتحرك ، ويسير دائماً في عدة مسارات »<sup>(١٨)</sup> . لذا فإن ( زينب ) ستشكل - عندنا - واحداً من خيوط نسيج ( الأرض ) ، و ( الأرض ) تمثل المجال الأقصى والامتداد المستقبلي لـ ( زينب ) !

## ب - حد التخطي:

(تخطي تخطياً واختطى اختطاً)<sup>(١٩)</sup> تخطاه إلى كذا . أي جاوزه وسبقه . و ( التخطي ) Aufhebung<sup>(٢٠)</sup> عند هيجل هو مجاوزة الشيء بعد تمثله ؛ حذفه مع الإبقاء عليه . و « قراءة الاجترار ، حين تعجز عن استيعاب النص الغائب أو محاورته ؛ أي حين تلغي إمكانية نفى جزئي أو كلي له ؛ على حسب تعريف كريستيفا Kristeva ، تكفي بالنص الغائب بوصفه استهلاكاً ؛ وتلك هي علاقة العجز والقصور ، لا علاقة الفعل والتخطي »<sup>(٢١)</sup> .

والكتابة قراءة تتم عبر الوجود والنفى والصيرورة بوصفها مقولات منطقية هيجلية . فبدلاً من « أن يتقدم الفكر إلى الفوارق بين الأشياء يسعى إلى الهوية بينها ؛ أي أنه يسعى إلى ضم الجديد إلى غط معروف سلفاً . غير أن هذا السعى إلى الهوية بينها يقتضي افتراض وجود تنوع ؛ أي وجود أشياء هي [ هي ] نفسها ، وإلا استحال الجمع بينها في هوية ، ويقتضي أيضاً ألا تكون هذه الأشياء الشيء نفسه »<sup>(٢٢)</sup>

إن مفهوم ( التخطي ) - كما نريده على الأقل - يقتضي فهماً ومثلاً أكيدتين ، ثم مجاوزة وترقياً . وعلى الرغم من كونها - منهجياً - مضطرين إلى الفصل بين ( التناس ) بوصفه مصطلحاً راجعاً في الدراسات النقدية الأدبية ، و ( التخطي ) بوصفه حداً من الحدود الديالكتيكية في المنظومة الهيجلية ، فإننا نلج في هذه الدراسة على عد ( التناس - التخطي ) مصطلحاً واحداً لا يجعل من النص الأول ( زينب ) نموذجاً لنمحاكاة وصورة نموذجاً ، في حين يجعل من النص الثاني ( الأرض ) إبداعاً مجاوزاً .



« وفي حوض التربة من قريتي - حيث تنتزع الحكومة الأرض - كانت الحقول مجللة بمساحات رائعة بيضاء من القطن ، وعلى حوض الجسر تمتد السماء بلا نهاية فوق خضرة متموجة من حقول الذرة ، تترافق ذوائبها الشفراء . وكان النساء في قريتي يحملن الجرار ، كنساء القرية التي عاشت فيها « زينب » ، وكانت هن أيضاً نهود .

« ومن بينهن كانت وصيفة ضاحكة ريانة مفعمة ببيضاء تشبه الخيال . . أكثر مما كانت « زينب » في الكتاب الذي قرأته ! ولكن وصيفة كانت شاحبة بعض الشيء . . كان شيء ما يحبس بعض الدم على وجنتيها ، ويلقى على فتنة وجهها لونا من الذبول ، ويحبس كنوز جسدها الأثني ، وانطلاق نفسها مع الحياة . .

« على أن قرية « زينب » لم تعرف طعم الكراييج ، كما عرفت قريتي . ولم تذق قرية « زينب » اضطراب مواعيد الري ، ولم تجرب بول الخيل يصب في الأفواه .

« ولم تعرف قرية « زينب » زهو النصر وهي تتحدى القضاء والإنجليز والعمدة ، وتنتصر لبعض الوقت .

« و « زينب » التي لم تكن أبداً على الرغم من كل شيء جميلة كوصيفة . . لم تذهب إلى قاعة الطحين ذات يوم لتعود إلى أمها باكية . . كما صنعت وصيفة عندما رأيتها لأول مرة ، بعد أن انقطعت عن رؤيتها طوال شهور الصيف ! » ( الأرض ص ص ٢٦٥ - ٢٦٦ )

هذا النص يمثل عندنا ( عينة تجريبية ) من ( عينة ضابطة ) (٢٥) للقبض على ( التناص - التخطي ) كما رسمنا حدوده سلفاً .

وللحد من تدفقه (٢٦) نرى منهجة « بياناته » وتبويبها قبل تفرغها :

#### أ - الثوابت المشتركة

بين الروايتين من خلال النص المذكور أعلاه :

من الثوابت المشتركة بين ( الأرض ) و ( زينب ) نجد :

القرية - الفلاحون - الحكومة - الأطفال - الرجال والنساء - ( فتاة جميلة ) . إلا أن هذه الثوابت لا تشكل سوى ملامح الإطار الكمية ؛ لذا سنقترح الإطار ( الشكل ) التالي بوصفه خطوة أولى نحو تحديد التماثل والتباين في الروايتين :

#### (١) التماثل :

الثوابت	« زينب »	« الأرض »
١ - الطبيعة	جميلة	جميلة
٢ - عادات النساء	مل - الجرار من التربة	مل - الجرار من التربة
٣ - فتاة ( جميلة )	زينب	وصيفة

إشارة أخيرة ، نعلنها في هذا المدخل المنهجي ، هي أننا لا نجعل مساوية نقل المصطلحات ، وجعل النص ( الروايتين ) مبرراً للمصطلح والسقوط أسرى المنهج . إن هدفنا هو النص وما يثيره من إشكاليات ، ليس ( التناص - التخطي ) سوى جزء منها .

#### المقاربة الأولى :

##### « التناص - التخطي » من الداخل

( زينب ) بوصفه نصاً غائباً - حاضراً في ( الأرض )

قراءة ( الأرض ) تستحضر نصوصاً روائية أخرى كـ ( فونتمارا Fontamara ) للإيطالي سيلوني (٢٣) ، و ( الأرض La terre ) للفرنسي إميل زولا ، وربما كتابات لم يتسن لنا الاطلاع عليها . إلا أن هذا الاستدعاء / التناص مهما بلغ في أهميته ومصداقيته قد يبقى من باب التوارد البنيوي أو الوقائعي الذي غالباً ما يكون عفويًا لدى الكاتب ، واعتسافياً لدى القارئ (٢٤) . أما ( زينب ) ، فتبرز في ( الأرض ) نصاً يتقاطع / يتناص في قصيدة ملحة ، لا عبر تضمين ، وإنما من خلال إشارة عارية ومؤكدة تشغل ما يغطي صفحة كاملة من الحجم الكبير .

فإذا كانت جملة « كنت أسترجع دائماً كتاب ( الأيام ) ، و ( إبراهيم الكاتب ) و ( زينب ) » ( ص ٢٦٥ ) تضع داخل نص ( الأرض ) نصوص : طه حسين وإبراهيم عبد القادر المازني ومحمد حسين هيكل على مستوى واحد من الحضور ، فإن الجملة التالية تمنح ( لـ أيام ) حضوراً أكثر من غيرها ( وكنت أرى في قريتي أطفالاً عديدين أكل الذباب عيونهم كالقرية التي عاش فيها صاحب الأيام ) ص ٢٦٥ . ( الأقواس من عندنا ) . وفي الجمل المئوية ستطوف ( زينب ) ، في حين نرى ( الأيام ) و ( إبراهيم الكاتب ) تغوران كما تغور ( الأرض ) لزولا ، و ( فونتمارا ) لسيلوني و . . . - نجد أنفسنا مباشرة مع نص - زينب - يؤكد حضوره على « جسد » رواية ( الأرض ) . لتنتصت إذن إلى حضور النص داخل النص : ( زينب ) داخل ( الأرض ) :

« وتمنيت لو أن قريتي كانت هي الأخرى بلا متاعب ، كالقرية التي عاشت فيها « زينب » ؛ الفلاحون فيها لا يتشاجرون على الماء ، والحكومة لا تحرمهم من الري ، ولا تحاول أن تنتزع منهم الأرض ، أو ترسل إليهم رجالاً بملابس صفراء يضربونهم بالكراييج ؛ والأطفال فيها لا يأكلون الطين ولا يحط الذباب على عيونهم الحلوة !

« وتمنيت لو أن قريتي هي الأخرى كقرية « زينب » ، لا ينزل فيها من الرجال والنساء بعد البول دم وصديد ، ولا يذم أهلها المرضى المفاجيء في جنوهم ؛ فيتلوى الإنسان منهم لحظة ، ويطلق صرخات يائسة فاجعة من حدة الألم ثم يسكت . . . يسكت إلى الأبد !

« كانت قريتي هي الأخرى جميلة كقرية « زينب » ، وأشجار الجميز والتوت تمتد على جسرهما وتلقى ظلها المتشابكة على ماء النهر .

« وكان النهر في الظهر يبدو تحت أشعة الشمس كصفحة من فضة ، وفي الأصيل يبدو من ذهب ، وفي الليل كان مختلفاً قائماً يتسكع في طريقه إلى المجهول كالحياة في قريتي !

## (٢) المتغيرات بين السروايتين في إطار الثوابت :

## ١ - ٣ - الحكومة/السلطة :

( يتغير الحكام ولا تتغير السلطة ! )

تتلخص السلطة في « زينب » في مجموعة لا متجانسة في الظاهر ، وتلتقي في الباطن : « صار الناس ما بين آسف لحادث حدث ، أو متآلم من ظلم الحكومة وتعسفها قصداً ، أو ضاحك بين أسنانه إن قرىء أمامه تصريح وزير ( . . . ) أو متهيج ساخط لما ارتكبه بعض الموظفين الإنجليز من الحماقات . . . » ( زينب ص ١٦٧ ) . وأيضاً تتعدى السلطة الأجهزة ( القمعية ) إلى أجهزة ( أيديولوجية ) - بالمفهوم الألتوسيري - فيحتل « الشيخ مسعود » مكانة مرموقة تحول له استغلال الناس باسم السماء ! : « جاء إلى القرية الشيخ مسعود أحد أشرف المديرية ومن مشايخ الطرق المعدودين فيها . وجاء وفي انتظاره أبناءه الكثيرون . وكلهم فرح بمجيء عمه منتظر أن يقبل يده الطاهرة ، وإن كان متوجساً خيفة أن يكشفه هذا الولي الصالح المقرب إلى ربه » ( زينب ص ٢٥٦ ) . ومن هنا غدت سلطة ( آلهة الأرض ) كقدر سماوي : « ينتظرون قضاء الله وقضاء الحكومة في أرزاقهم وفي عيشهم » ( زينب ص ١٦٩ ) . إنه يقين رسخته العادة في الشعور واللاشعور : « في تلك الساعة تصورت نفسها وهي ترفض ، ورأسها في السماء . ، ويد الله ويد الحكومة فوق قوة هؤلاء المتحكمين » ( زينب ص ٦٦ ) . إن الحكومة - و ( لو ) في قرية « زينب » - لا تتكلم سوى لغة الكرياج والتشدد في الضرائب ، ( زينب ص ١٧٠ ) .

إن يؤس الفلاحين ، إذن ، مردوداً إلى ممارسات السلطة بكل تجلياتها . فما موقفهم منها ؟ لقد أوضحنا أنه موقف عادة ؛ عادة سيئة ؛ عادة خضوع . ومن الخطأ حسابان خضوع الفلاحين انطلاقاً كلياً لشعلة التمرد ؛ بل إنهم في جلساتهم الحميمية يُقرضون عن أنفسهم بانتقاد ( الحكومة ) : « وأنحوا على الآخرين من سياسي البلد باللائمة ، وتدرجوا إلى الحكم عليهم بأنهم غطثون ، ثم حكموا عليهم بالجئون » ( زينب ص ٣٤١ ) .

## ١ - ٤ - الأطفال :

حضور الأطفال في « زينب » حضور ذكوري ؛ ذكرى كبار . ولا ملمح لطفل معين سوى صفته بما هو يختلف عن كل الأبناء ؛ لم نقدر على القول بأن تركه الحرية لأولاده . . . » ( زينب ص ٢٥ ) . إنهم أرقام في سجل عدد أفراد الأسرة : « فقد بقي له يوم مماته اثنا عشر ولداً من ذكور وإناث . ولهذا كانوا يتفاوتون في السن ما بين خمسين سنة لأكبرهم وثلاث لطفل لا يزال في حضن أمه الشابة » ( زينب ص ٢٤ ) .

## ١ - ٥ - الناس والمرض :

« في هاته القرى المصرية حيث الهواء الطلق والشمس الدائمة والحياة الهادئة قل أن يتصور إنسان مرضاً كالسل . وغاية ما يصل إليه خيالهم أن يحسبوا المصاب به محسوداً من عين خبيثة أو ناله برد أو نحو ذلك » ( زينب ص ٣٤ ) . فإذا كان هذا تصور الناس عن المرض فالواقع عكس ذلك . إن المرض القابع في هؤلاء الكادحين ينتظر الفتك بهم . وكانت « زينب » بداية هذا الفتك : « ولم تصل غرفتها حتى عاودها السعال محملاً صديداً ودماً » ( زينب ص ٢٣٤ ) .

الثوابت	المتغيرات	
٤ - القرية	١ - الأرض	١ - القرية
٥ - الفلاحون	٢ - زينب	٢ - الفلاحون
٦ - الحكومة	٣ - الأرض	٣ - الحكومة
٧ - الأطفال	٤ - زينب	٤ - الأطفال
٨ - الرجال والنساء	٥ - الأرض	٥ - الرجال والنساء

إذا كانت الخانة الصغيرة رقم ( ١ ) تكشف التماثل بين الأثرين الروائيين - على مستوى الظاهر - فإن الخانة ( رقم ٢ ) تبين عن الاختلاف الجوهرى بينهما حضوراً وغياباً ، إيجاباً وسلباً . والسؤال الذى يقفز إلى الذهن هو : هل كان هذا ( النص البؤرى ) (٢٧) مخلصاً لروح الروايتين في اختزاله لهما ؟ يفترض الجواب عن ذلك تفحص الروايتين انطلاقاً مما حددناه من ثوابت ، ومن ثم مقارنة الخصيلتين ( أى ما سنحصل عليه ونحن نتبع كل رواية على حدة لتحديد سمات الثوابت المشتركة بينها وبين الرواية الأخرى ) ، هذا من جهة ، ومقارنة ذلك بما أسميناه المستوى الظاهر لـ ( النص البؤرى ) من جهة أخرى .

## ١ - زينب - هيكل .

١ - ١ القرية : تتحدد القرية في « زينب » بوصفها محيطاً لمركز ؛ هامشاً تظل ، ونكرة تبقى ، حتى وهي تبدو متخمة بالوصف ؛ إنها ( مناظر وأخلاق ريفية ) (٢٨) . بعبارة واحدة ؛ إنها مصر ( خارج القاهرة ) (٢٩) .

١ - ٢ الفلاحون : علاقة الفلاحين ببعضهم نموذجية ، مليئة بالمودة والحب ؛ ولكنها في المقابل بشيئة شقية برغم أنهم لا يحملون وعياً - ولو فطرياً - يؤهلهم لإدراك ظروفهم : « ولكنهم ما كانوا ليحسوا بذلك أو ليألموا له ، وقد تعودوه كما تعود آباؤهم من قبلهم ؛ تعودوه من يوم مولدهم فانتقل إليهم بالوراثة وبالوسط . وتعودوا ذلك الرق الدائم ينحتون لسلطانهم من غير شكوى ومن غير أن يدخل إلى نفوسهم قلقاً » ( زينب ص ٩٢ ) . إن الفلاحين اعتادوا ( صخرة سيزيف ) السرمدية . ( وما كان لأحد من العمال [ المقصود بالعمال أولئك المستأجرين في حقول الفلاحة ] أن يشكو خراش الشمس أولظى القيط . هم يسرون دائماً بخطى ثابتة وأقدام قوية . لهم اليوم من الصبر والاحتمال ما كان لأجدادهم في العصور الفائتة . ذلك الجلد الذى يبتدىء مع القدم ويسرى في الزمان من فلاح فرعون إلى فلاح اليوم ، والذى يجود على هذه الطائفة التعيسة بشيء من السعادة في الحياة ، ويجعلها أمام تلك اللانهاية من الفقر تحتل مضض الأيام وعلى وجهها الناشف ابتسامة القانع » ( زينب ص ص ٣٠ - ٣١ ) .



## ١ - ٦ الطبيعة :

إنها مشهد ( كارت بوسطالي ) يتعدى صفته بما هو واقع إلى ( ميتاواقع ) يجعل من الصعب تلمس خصوصياته : مشهد ، لحظة شعرية ... الخ : « فإن أنت تابعت سيرك ( . . ) رأيت في البحر اللجى من شعاع حائر في السماء الأطفال والفتيات وقد انثوا فقبضوا بشمالهم على سيقان القمح النائم بعضه فوق بعض كأنه نشوان طرب بتلك العوامل الكثيرة التي تبعث إلى قلب المحزون ما يستخفه ويستهو به » . ( زينب ص ٢٠ ) .

إنه من الصعب حصر الطبيعة في « زينب » بوصفها فضاء ( زمكانيا ) له حضوره خارج الذات . إنها طبيعة ( رومانسية ) : « بعد أن حمله الهواء على موجاته وندى به الليل الصامت في كل الأنحاء ، والقمر قد انحدر إلى المغيب ، ينظر إليها نظرة الصب قد ناله الشحوب فهو ذاهل في نشوته . وأحاطت بذلك غيطان القطن الأخضر ما يزال طفلاً » . ( زينب ص ٢١ ) .

## ١ - ٧ . عادات النساء :

النساء في « زينب » جزء - حريم - من مشهد رتيب : لاشيء ينتظرهن عدا الإنجاب والغسل والطبخ : « ألم تتزوج غيرها من قبل راضية أو غاضبة حتى إذا انقضت أيام الصغرة والخلاف مع زوجها اتفقا وصارا أحلى من العسل ( . . . ) ، وقام كل منهما بدوره في الحياة ؛ يشتغل هو في الغيط نهاره وتعمل هي ما من شأنه أن يعمل في الدار ، وترضع الأولاد متى كان لها أولاد ، وتذهب له بفطوره كل نهار وتعاون في عمله ( . . . ) وتنصرم هكذا الأيام والشهور والسنون وينقضى العمر » . ( زينب ص ٦٧ ) .

ولا شيء يقتل الزمن عندهن غير الشرقة . « قضوا زمنهم في معروف القول ثم قاموا والسيدات أسفات على الساعات اللذيذة » . ( زينب ص ٢٠٩ )

## ١ - ٨ . زينب :

إنها أكثر من فتاة ، وجمالها لا يوجد إلا في الخيال : « وقد أبدعت الطبيعة في زينب وأعطتها بذلك تاجاً » . ( زينب ص ١٨ ) . وهي بذلك تجاوز الجمال المألوف : « فكان إذا نظر لعبونها النجل رأى كأنها تشف عن عالم مملوء بالحب والرغبة ، وإذا بصربها وهي تسير بخطاها الثابتة نم له ثوبها عن جسمها الخصب » . الخ .

## ٢ - الأرض - الشرقاوى .

### ٢ - ١ القرية :

هي بدورها تمثل الهامش ، في مقابل القاهرة المثلثة للمركز . وتتخلص في مداومة الفقراء على « صراع لا يهدأ من أجل القوت » . ( الأرض ص ٣ ) .

### ٢ - ٢ الفلاحون :

عكس ما رأيناه في « زينب » . تتصف علاقة الفلاحين في « الأرض » بالشراسة مع بعضهم : « كان من الممكن أن يصنع كل واحد بجسد أخيه أى شيء . أن يقذف به إلى أعماق الماء . . أن يقطع منه . . وحتى أن يأكله ! » . ( الأرض ص ١٣٠ ) . إنه الصراع العنيف والمجنون يتأجج بين الفلاحين . إلا أنه ينبغى التنبيه

إلى أن هذا لا يعنى أنهم يحملون حقداً لبعضهم برغم اختلافاتهم ومشاجراتهم ؛ فالأرض وحدها تجمعهم وتشتتهم . والأرض وحدها سبب صراعاتهم مع بعضهم ومع الآخرين . ومعيار الدفاع عن شرف الأرض هو الذى يتحكم في علاقة الفلاحين فيما بينهم . فد « باسم الدفاع عن حياة الأرض ؛ عن الحياة نفسها ، مضى كل فلاح يضرب ويضرب بلا توقف كل من يريد أن يناقش حق الأرض في الماء » . ( الأرض ص ١٣٠ ) . و « لكنهم الآن أمام ضياع جاموسة مسعود أبو القاسم يحسون فجأة أنه عندما تنزل الكارثة برجل أو امرأة فكأنما نزلت بهم جميعاً ( . . . ) كانوا كلهم يعانون في وقت واحد لحظات خاطفة من نفس البأس المخيف » . ( الأرض ص ١٣٣ ) .

## ٢ - ٣ الحكومة / السلطة :

إنها القمع المسلط على البسطاء : « وكان المأمور ينقل بصره بين الرجال الذين يتكلمون وأيديهم تتحسس أجسادهم الممزقة من لدغ السياط . . . وكظم غيظه ، وقال بهدوء ، إن الفلاحين الثلاثة الذين تكلموا هم حير لا تفهم ، وسيربطهم طول النهار في اسطبل الخيل » . ( الأرض ص ٢٠٥ ) . فالحكومة في « الأرض » تنهج العنف لتكميم أفواه الناس ، و « تلتف أراضي خصومها وتخرب متاجرهم ، وقد منعت الماء بالفعل عن مساحات كبيرة من الأرض ، وأطلقت رجال البوليس يعذبون الفلاحين هنا وهناك » . ( الأرض ص ٢٢٥ ) . لكن فلاحى « الأرض » برغم قسوة السلطة إزاءهم يتحدونها لا بالسخط المكتوم وإنما بالقول والفعل . « يدقوا حديد الزراعة ؟ بقى جايين حديد الزراعة ؟ ! هيه الحكاية خلاص ؟ ياخذوا منا الأرض عشان يعملوا زراعية للباشا ! سلامات يا باشا ! وأيمان النبى يا شيخ لارميهم لك في التربة ، وحياة النبى لازرعهم زرع بصل . . ياخذوا منا الأرض إزاي ؟ » . ( الأرض ص ٢١٨ ) .

وبرغم لا تكافؤ القوى بين الفلاحين والسلطة فإن القرية ( تنتصر لبعض الوقت ) . وقد أسهم في هذا ( الانتصار ) الرجال والنساء على السواء : « وبدأ النساء يجمعن الطوب من على الأرض ويقذفن بها الخفراء » . ( الأرض ص ١٩٢ ) .

## ٢ - ٤ الأطفال :

إن أطفال القرية في رواية « الأرض » ( أكثر صفرة وهزالاً ) : « ينبشون في الحقول عن الطعام » ( الأرض ص ٣ ) . مرضى العيون : « كانت بقرته تدور في الساقية وإلى جوارها غلام يدعك عينيه » . ( الأرض ص ١٢٥ ) . إنهم كالكباز - تماماً - ملتحمون بالأرض والتراب « كنا ( . . . ) نستحم في ترعة صغيرة إلى جوار دور القرية ، وكنا نحن الصغار من أولاد وبنات نمرغ أجسادنا على التراب ، ونكسو وجوهنا ورؤوسنا بالطين ، لنصبح شكل العفاريت . . ثم نقفز إلى التربة الصغيرة ، ونغطس في الماء المثلث بالطمى ، وزعيقنا يختلط بصياح الأوز والبط . . » . ( الأرض ص ٥ ) .

## ٢ - ٥ الناس والمرض :

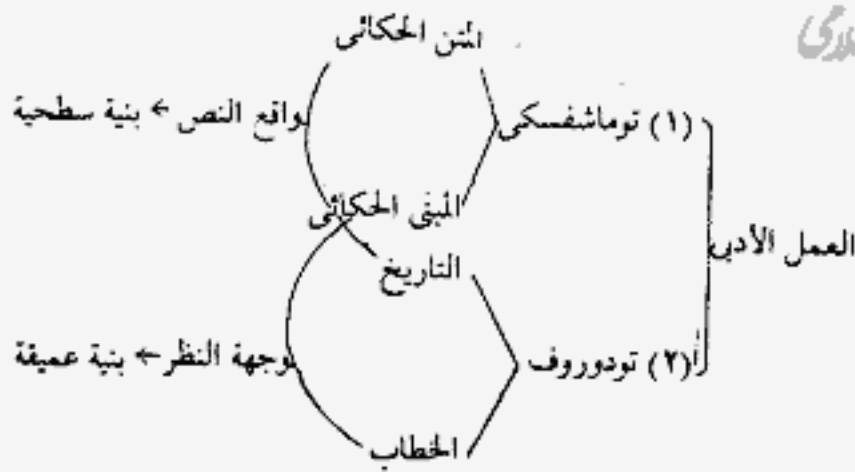
إن مرض فلاحى « الأرض » متبعثه السلطة . وبؤسهم تولده الفاقة والعوز ؛ بل بؤس الأرض التي تنزعها منهم الحكومة لتسلمها للباشا : « الباشا . . باشا . . ووراءه وحوله في عاصمة الإقليم

إن هذا التخريج السريع عندما يركز على شبه المقارنة الوصفية بين وقائع « مهيمنة » - حددناها في ثمانية عناصر - لا يكون قد دفع بمفهوم (التناص - التخطي) إلى الطموح الذي حددناه في المقدمة . لذا فإننا لا نعد هذه العملية الوصفية مجرد مستوى سطحي ، فحسب ، لـ (التناص - التخطي) المتجلى في (النص البؤري) ، بل وعلى المستوى السطحي لهذا النص أيضاً .

### المقاربة الثانية :

#### « التناص - التخطي » من داخل الداخل :

إن التعقيدات التي يولدها التفتيح عن « التناص - التخطي » - ولا سيما على مستوى أعمق - تضطرننا إلى مقدمة نظرية ثانية نحو رحلة موازية ؛ إنها إنحاز عبر الشفير الثاني<sup>(٣٠)</sup> للروايتين : « الأرض » و « زينب » كما يولده (النص البؤري) . فالعمل الأدبي كما يرى توماشفسكي يقوم على متن حكائي ومبنى حكائي ؛ « المتن هو ما قد حدث بالفعل ، أما المبنى الحكائي فهو الطريقة التي يتعرف بها القارئ على ذلك »<sup>(٣١)</sup> . ويتخذ هذا التقسيم بعض وضوحه عند ترفنان تودوروف T. Todorov الذي يقسم السرد - الروائي أو الحكائي - إلى قسمين : التاريخ (الحكاية) Histoire والخطاب Discours . فـ « العمل الأدبي له مظهران : فهو في الوقت نفسه تاريخ (حكاية) histoire وخطاب discours . فهو تاريخ بمعنى أنه يعكس واقعاً ؛ أحداثاً ووقائع ماضية ؛ شخصاً - من هذا المنظور - تشبه شخص الحياة الواقعية ( . . . ) . ولكن العمل في الآن نفسه هو خطاب : هناك راوٍ يحكي هذا التاريخ . . . »<sup>(٣٢)</sup> .



إن تقسيم توماشفسكي يعيننا على تأمل العاملين كل على حدة ؛ وتقسيم تودوروف يمكننا من التركيز على النص (النص البؤري) الذي حددناه - من مستوى أول - « تناساً » نحو « التخطي » ، أو « تناساً » تخطياً . والآن لنترك المادة الحكائية/التاريخ/الوقائع جانباً مادامنا قد تأملناها فيما سبق ؛ لنفحص ما وراء هذه المادة الحكائية/التاريخ ؛ حيث يوجد راوٍ (سارد) يروي لقارئ فتغدو كيفية القول أهم مما يقال<sup>(٣٣)</sup> .

#### أ - « زينب » والخطاب - المبنى الحكائي .

١ - لقد قدم (المتن الحكائي) في « زينب » بضمير الغائب<sup>(٣٤)</sup> . و « أبسط الصيغ الأساسية للرواية هي صيغة الغائب »<sup>(٣٥)</sup> . وهذا الضمير يوفّر على الكاتب تفادى الشكوك حول ما يرويه من طرف القارئ ، ولكنه باستعمال ضمير الغائب يعتبر

رجال يحكمون بالسجن ، ويضعون الناس في حبس المركز ليشربوا بول الخيل . . . » (الأرض ص ١٢٧) .

إن السلطة هي ميكروب المرض الذي يدهم الناس في « الأرض » ، فيصقون الدم وينزل منهم - رجالاً ونساء - « بعد البول دم وصديد . . . » ؛ فـ « يتلوى الإنسان منهم لحظة ، ويطلق صرخات يائسة فاجعة من حدة الألم . . . ثم يسكت . . . يسكت إلى الأبد . . . ! » (الأرض ص ٢٦٦) .

#### ٢ - ٦ الطبيعة :

هي أيضاً جميلة ، حزينة ، وباعثة على الشفقة والألم : « كانت أشعة النهار تصفر ، والريح الفاترة تسري فيها أول رعشات الخريف . . . والغريان السوداء تهوم في الفضاء فوق الحقول ! » (الأرض ص ٢٤٥) .

إنها طبيعة تحيل على جمال مرجعي - واقعي . فالأرض مجال عمل وعرق لا أرض سياحة كما رأينا في « زينب » ؛ أرض تقاوم من أجل البقاء . الطبيعة/الأرض ؛ رمز للوجود ؛ (خضرة) ماتت ولم يعبأ بها لأنها لا أرض لها !

#### ٢ - ٧ عادات النساء :

إنهن كنساء « زينب » يذهبن إلى التربة ملء جرائهن : « وأقبل بعض النساء ليملأن بالقرب منا » . (الأرض ص ٦) . « كن عائدات من النهر ، وقد مالت الجرار المليئة على رؤوسهن في اتساق واحد . . . » (الأرض ص ١٥) . إلا أنهن - كما رأينا - لم يبالوا إضافة إلى ذلك « شجاعات » ومواقف تجاه السلطة .

#### ٢ - ٨ وصيفة :

« لم تكن باهرة الحسن ، ولكن وجهها كان يفيض بصفرة جميلة تختلج في بياض كاللبن الحليب ، وتكسو احمرار خديها بشحوب فاتن : « وكان شعرها الأسود الكثيف المسترسل على كتفيها من تحت المنديل الأحمر ، وكان فمها الواسع الغليظ الشفتين ، وأنفها الصغير المكور ، وذقنها العريضة المرتفعة في كبرياء . . . وكان صدرها المفعم البارز . . . كان كل هذا . . . ونحرها المتألق . . . يجعل لها بين الفتيات سحراً خاصاً » . (الأرض ص ١٦) .

إنها برغم كل شيء جد عادية ، ومكانتها لا تتخذها كـ « زينب » - من مفاتها الجسدية ، وإنما من سلوكها ومواقفها .

لنفسح المجال - الآن - للسؤال الذي طرحناه سابقاً :

- هل كان (النص البؤري) - العينة - مخلصاً لروح الروايتين في اختزاله لهما ؟

لا شك أن بين ما جاء في هذا النص وما جاء في الروايتين بوناً شاسعاً . فهناك/وداخل النص البؤري/إضافات وتواءات ، كما أن هناك حذفاً - قد يكون ذلك من شروط الاختزال ! - عبر قصدية تامة تجاوز (التواءات الجزئية) لخلق (تناص) توليفي . وهذا النص الثالث هو الذي عبرنا عنه بـ (التناص - التخطي) . إنه ليس احتفاظاً بالنصين - من خلال الوقائع - من خلال مكوناتها الكاملة ، ولكنه اختزال لهما في نص جديد - ثالث - جمع بصيغة المفرد .



هذا التبادل التاريخي أمراً مفروضاً منه ، والصورة التي يرسمها له نهائية ؛ فهو يرفض مسبقاً كل شهادة (٣٦) .

إن ذلك يؤهل الكتابة لكي تتطابق فيها رؤية الكاتب والراوي (٣٧) ، أو على الأقل تتقاربان .

٢ - إن تعامل ( هيكل ) مع الطبيعة بوصفها صفحة - مرآة تنعكس عليها آلام الراوي / الروائي وأحلامه ، يسمح لنا مبدئياً بتحديد النقطة التي يقف عليها بوصفه سارداً . ومتى تحددت نقطة الارتكاز تكشفت المواقف ! فالرومانسية توجه تستتبعه مجموعة من الاقتناعات لا نريد التسرع في ابتسارها من الرواية الآن .

٣ - يطغى على الرواية - وفي كل مقاطعها - تعقيب - تدخل - الراوي . وسنأخذ ثلاث غيئات لهذا الاستطراد :

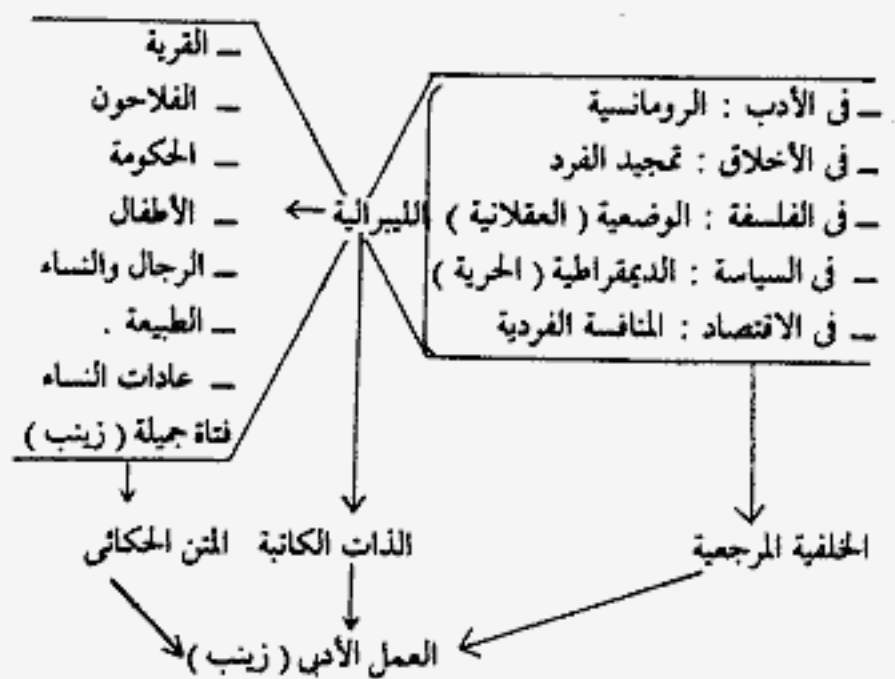
« ها هوذا الأب تصرف في يد ابنته برأيه وباعها مساومة ، وبقي أن نميز هي عمل شخص أعطته الطبيعة من السلطان أنه أبوها ، فهل الفتاة تقدر من بعد ذلك على رد ما عمل ؟ » ( زينب ص ١٢٥ ) .

« صحيح أنه ظاهر الجد إلى أقصى الحدود ساعة حضورهم ولكنه لم يكن من الرهبوت بالمبلغ الذي عليه أمثاله ( ... ) . ولأنه من الأعيان ( ... ) لم تقدر على القول بأن تركه الحرية لأولاده نتيجة نظرية في التربية رآها ، أو لأنه من أنصار سبنسرفي وجوب جعل الطفل معلم نفسه بقدر الممكن ، فلا يتعرض له فيها بعمل إلا عند تحقق الخطر الجسيم منه » ( زينب ص ٢٥ ) .

« ولقد خيل إليه كأن الماضي الطويل المملوء بالعقائد القومية والعادات يتجمع كله ليسقط بحمله على رأسه ... » ( زينب ص ٣٣ ) .

نلاحظ من خلال هذه الأمثلة الثلاثة عرى التدخل لدى الراوي الذي يزوج بأفكاره كلما استدعى الأمر ذلك . ومن هنا يلوح لنا أن تدخلات الراوي / الروائي مثقلة بأطروحة شكلت - ولا تزال - واحدة من الإجابات في الخطاب النهضوي . إنها الأطروحة الليبرالية (٣٨) . ونجد تعامل ( هيكل ) في روايته « زينب » على الوتيرة نفسها سواء مع الدين أو مع السلطة أو مع التقاليد : ... الخ .

وربما يسهم الرسم التالي في توضيح ( الخلفية المرجعية ) (٣٩) التي انطلق منها ( هيكل ) ، وقرر من خلالها عناصر (٤٠) متنها الحكائي



يتبين من الرسم السابق أن العمل الأدبي تتحكم فيه على الأقل ثلاثة متغيرات :

١ - الخلفية المرجعية ، وتدخل فيها رؤية الراوي / الروائي للواقع (٤١) المستمدة من الانتهاء الطبقي والتكوين الثقافي (٤٢) .

٢ - الذات - السارد - الكاتب الذي يوظف وعيه - ولا وعيه - لتمرير أطروحاته (٤٣) .

٣ - المتن الحكائي ، أو المادة المكونة للعمل الروائي ؛ إذ إن التعامل مع هذه المادة يتغير بتغير موقع السارد ؛ أي بتغير المرجعية التي ينطلق منها .

والزاوية التي تقدم من خلالها ( وقائع ) رواية « زينب » - كما أشرنا - هي ( الرؤية الليبرالية ) ؛ أي زاوية « اللين تجاه العدو الطبقي ، والخنوع واللامبديئية » (٤٤) .

## ب - « الأرض » والخطاب - المبنى الحكائي .

١ - مزجت « الأرض » في توصيل ( متنها الحكائي ) بين ضميرين : ( الأنا ) ، ثم ضمير الـ ( هو ) ؛ وهو الطاغى (٤٥) .

والضمير « أنا » الذي يدل على الراوي هو ، بطبيعة الحال ، جمع بين الضميرين « أنا » و « هو » . وهكذا يمكن أن ينتج عن ذلك بناء من الضمائر ، وتكدسات منها . ومثالاً على ذلك استعمال « أنا » في الرواية مكدسة الواحدة منها فوق الأخرى ، حيث يستعين بها الروائي الحقيقي ليفصل عنه القصة التي يرويها (٤٦) .

إن المزاوجة بين الضميرين تتيح لنا أيضاً « أن نلقى الضوء على المادة الروائية بصورة عمودية ؛ أي نظهر علاقاتها مع كاتبها وقارئها والعالم الذي تظهر لنا في وسطه ، وبصورة أفقية ؛ أي أن نظهر العلاقات بين الأشخاص الذين يؤلفونها ، وحتى خفاياهم النفسية » (٤٧) .

٢ - عبد الرحمن الشرقاوي لم يجعل من الطبيعة منظراً سياحياً فحسب ، بل ميداناً للصراع من أجل الحياة . إنها جميلة لا شك في ذلك ، ولكن جمالها مستمد من كونها تاريخاً قبل أن تكون جغرافياً . وجوداً واقعياً بدونه لا يتجدد أي وجود ! فمشاكل الأرض أنست عبد الهادي التفكير في الحب - ( وصيفة ) . ألم نقل من قبل إن الأرض هي الرابطة الأمتن عند فلاحي ( الشرقاوي ) ، ومن أجلها يتصارعون ويتعاقبون ، يموتون ويحبون ؟ ! إن الراوي / الروائي في « الأرض » يقف على أرض من ماء وطين ، منها يستل الفلاحون البؤساء رغيفهم اليومي !

٣ - لا يقع التدخل في الأحداث من قبل الراوي إلا نادراً ؛ ولكنه يستعاض عنه بتنوع الضمائر ؛ وهذا ما يسمح بتقديم الواقع من زوايا عدة ؛ وحاصلها يمثل الواقع كما هو كائن ، ويسمح بإبراز صورة لما هو ممكن .

فإذا كان رجل الدين - مثلاً - في « الأرض » قد قُدم من طرف الراوي بضمير المتكلم هكذا : « رجل طويل عريض ضخيم الجثة ، غليظ القفا ، عظيم الكرش ، يحب الموالد والطعام . وكنا نحسب نحن الصغار أنه يستطيع أن يضع في بطنه بقرة » ، ( الأرض

إننا الآن بصدد واقع واحد منقول من ( رؤيتين ) متباينتين ؛ واقع تتجاذبه ( رؤية ) رومانسية - مفتونة بالطبيعة - في « زينب » ، و ( رؤية ) واقعية - مهووسة بالإنسان وحياته - في « الأرض » . فهل يظل الواقع هو هو مع تغير الرؤى إليه ؟!

على مستوى ( النص الأدبي ) كل تغيير في الرؤية يستهدف تغييراً في المتن ؛ لكن العكس غير صحيح تماماً<sup>(٥٠)</sup> .

لنسارع إلى استخلاص بعض النتائج :

- « الأرض » و « زينب » تتناولان « الثيمات » نفسها ؛ لكنها مختلفان في منظور كل منهما إلى هذه « الثيمات » .

- « زينب » ذات أطروحة ليبرالية ، و « الأرض » تتخذ من « المذهب الاشتراكي » عقيدة لها .

- « زينب » كتابة - نص - رومانسية ، و « الأرض » تنحونحواً واقعياً . ومعنى ذلك في النهاية أن « الأرض » في الوقت الذي تعلن الاتصال بـ « زينب » فإنها تعلن ، كذلك ، الانفصال عنها ؛ كما هو الشأن بالنسبة للاشتراكية مع الليبرالية (البورجوازية) ! والواقعية مع ( الرومانسية ) ... الخ .

وباختصار ، فإن « الأرض » ( تتناص ) مع « زينب » و ( تتخطاها ) .

لن نتكلم هنا عن الأدوات التي وظفها الكاتبان لتمرير مضامينهما الروائية ، كاستعمال اللغة الدارجة عند الشرقاوي بصورة لافتة ( قد تسهم في نقل حميمية الأجواء الواقعية ) ، وتقنية الرسالة التي أقحمها هيكلاً - ولو بطريقة غير موفقة<sup>(٥١)</sup> - ( قد تسهم هي كذلك في تقديم العواطف بصورة بكائية ( رومانسية ) . وبرغم ما لهذه التقنيات من أهمية في دراسة ( رؤية ) الكاتب و ( وجهة النظر ) لديه ؛ أي « العلاقة بين المؤلف والراوي وموضوع الرواية »<sup>(٥٢)</sup> ، فإننا سنعمل على انتشال ( وجهة النظر ) أو ( زاوية الرؤية السردية ) ، العاكسة للموقف السياسي والاجتماعي لـ ( الأرض ) من خلال ( النص البؤري ) انطلاقاً من الضمير ( أنا ) الذي قال عنه رامبو : ( أنا ، هو آخر ) .

فهذا الضمير - كما قلنا - يجمع بين ( أنا ) و ( هو ) : فكأن ينظر ( أنا/هو ) عبر النص الذي اصطلحنا عليه ( النص البؤري ) ، إلى رواية ( زينب ) بما هي متن حكايتي - تاريخ ، ومبنى حكايتي/وجهة نظر ؟!

إن الكتابة في « زينب » وتعاملها مع الواقع ، تبدو عبر ( النص البؤري ) للشرقاوي سراباً خادعاً - يوتوبيا تفتقد مقومات وجودها الفعلي - إنها حلم ؛ أمنية محالة في نظر راوي ( الأرض ) : « ثمنيت ... » ، ثلاث مرات .

وطبعاً إن هذا ( العالم ) - الأمنية ؛ عالم ( بلامتعاب ) ، تتخذ فيه علاقة الناس ببعضهم طابعاً نموذجياً ، والحكومة تبدو معهم مسالمة . كما أنهم خاضعون : لا تحرمهم من الري ولا تحاول أن تنتزع منهم الأرض ولا ... ، وهم كذلك لا يتمردون عليها . وكل ما يترتب على ذلك يسمح لأطفال هذه القرية بأن لا يعذبهم البحث عن لقمة خبز ؛ كما أنه لا حضور لمرض مباحث ؛ فكيف يكون ذلك في عالم

ص ٨ ) ، فهذا معناه أن هذه هي صورة رجل الدين في « أرض » الشرقاوي ؛ لأن « الضمير نحن ( nous ) ليس تكراراً للضمير « أنا » ، إنما هو جمع للضمائر الثلاثة »<sup>(٤٨)</sup> .

إنها السخرية الحادة من سلبية رجل الدين ؛ فعندما سقطت بقرة مسعود أبو قاسم في البئر طلب الشيخ الشناوي من الناس قراءة الفاتحة ، إلا أن ( مسعود ) نهه قائلاً : « ما تغور بقي يامسيدنا ، ياشيخ غور ، فاتحة إيه وبقرة سيدنا موسى إيه ... » . ( الأرض ص ١٣٢ ) .

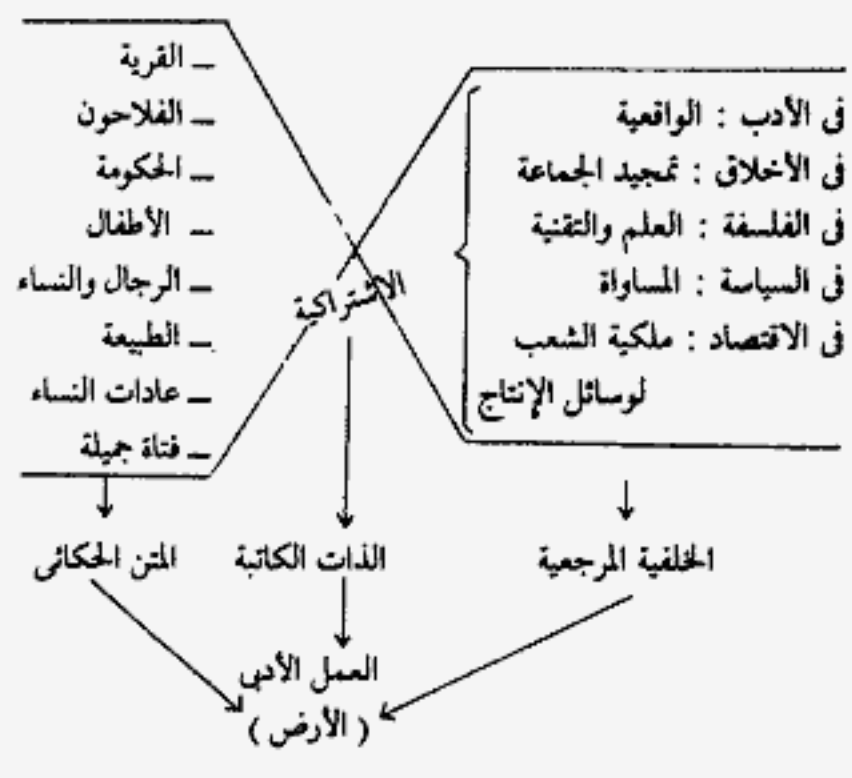
فالسخرية من موقف رجل الدين ، ومناهضة السلطة ، إحساس لكل الفئات « المتجانسة » في « الأرض » ؛ فئات القرية التي تعيش من الأرض . ولعل هذا المقطع الذي لا يشكل موقف الراوي/الروائي وحده على أية حال ، يمثل الرؤية المتحكمة في رواية « الأرض » :

« ستظل الأمة مصدر السلطات على الرغم من كل شيء ... وسيظل الشعب مصتراً على أن يكون صاحب الكلمة ! ولربما أفلحت البنادق أن ترهب ، ولكن الرصاص لن يخرس صرخات العدل والحرية .

« ولقد تفلح القوة الغاشمة في أن تنتزع الأرض من الفلاحين ، وفي أن تزحم السجون بالأحرار ، وفي أن تصنع الأزمة فلا يفكر أحد إلا في اللقمة ... ولكن الناس يدركون أن الحرية هي التي توفر الطعام ، وأن الدستور هو الذي يضمن الحقوق ، وأن اختيارهم الحر لمن يحكمون ، هو الذي يضمن شروطاً إنسانية للحياة ... » ( الأرض ص ٢٨٩ ) .

قد لا نستبق الأمور إن قلنا بأنها رؤية ( اشتراكية )<sup>(٥٣)</sup> ترفض هيمنة الأجني ولا مشروعية ( ابن البلد ) ؛ « لا الإنجليز ، ولا الملك فؤاد ، ولا حزب الشعب ، ولا المدافع ، ولا كل مصانع السلاح الأوروبية ، ولا كل قوى العالم تستطيع أن تخرس صوت شعب مصر ، أو تحكمه على الرغم منه » . ( الأرض ص ٢٨٩ ) .

وانطلاقاً مما تقدم يمكن الخروج بالرسم التالي الذي يوضح ( الرؤية ) المتحكمة في رواية « الأرض » :





(خيالي) ؟ ديكور شفاف ، ما يشغل ناسه هو الحب ولا شيء سواه !  
هكذا تتراءى « زينب » بوصفها متناً ووجهة نظر لراوي  
( الأرض ) . وهكذا تتراءى له الكتابة في « زينب » .

إن « زينب » تتناص مع « الأرض » في السقائع ولكنها  
لا « تتنمذج » كما هو الشأن في ( التناص ) بالمفهوم التقليدي الشائع .  
إنها لا تعدو أن تكون ( كتابة رومانسية زائفة لواقع روائي ) على حسب  
تعبير رونييه جيرار . . . بمعنى أن « زينب » سواء نظرنا إليها بوصفها  
واقعة متناً ، أو كتابة - وجهة نظر ، فهي تمثل اللاواقع .  
و « الأرض » وحدها تجسد الواقع / الواقعية ؛ « كنت أسترجع  
دائماً . . . وزينب » ، ومن ثم تبدو محاكمة « الأرض » - « زينب » .  
فهذه الأخيرة محض ( موقف ) رومانسي يتجاهل مشاكل المعيشة  
ليخلق ( معادلاً موضوعياً ) يتنقى فيه الجدل ؛ إنها ( الذاتية ) التي  
« تشعرون » العالم وتنشغل بالحب والمثل بدلاً من الصراعات الطبقة  
والفكرية ، في حين نجد أن « القيم الروحية الحقيقية لا تنفصل عن  
الواقع الاقتصادي والاجتماعي » - كما يرى لوسيان جولدمان<sup>(٥٣)</sup> .

وهذا التنصيص في « الأرض » ، على المفارقة بين « الأرض »  
و « زينب » ، يمكن ترجمته بالقطيعة عبر الاستمرار ، و « التخطي »  
عبر « التناص » .

و ( وجهة النظر ) في ( الأرض ) - عكس ( زينب ) - تنظر إلى  
التاريخ بوصفه فاعلاً في كل شيء ؛ على مستوى الواقع ( أي تاريخ  
القرية ) ، وعلى مستوى تاريخ مواز ، هو تاريخ الكتابة .

إنها وجهة نظر لا ترى في « زينب » - بوصفها وجهة نظر أيضاً - غير  
( كتاب أصفر يروي قصة البطولة والصبر كرواية « عنتر » أو « أبو زيد  
الهلالي » ) ( الأرض ٢٦٩ ) ؛ غير كتابة نصالح الواقع إن لم تكن  
مكرسة له .

#### المقاربة الثالثة : « التناص - التخطي » من الخارج :

في مدخل هذه الدراسة انطلقنا من حكم بدا كأنه جاهز « عملان  
روائيان مختلفان كتابة وشروط كتابة . . . » . إلا أن الموضوعية هي  
كذلك تفرض هذا الحكم - المنطلق ؛ لأن بين عام ١٩١٤ ( تاريخ  
كتابة زينب ) وعام ١٩٥٤ ( تاريخ كتابة الأرض ) فجوة تثيرها مسألة  
الزمن . ومهمة هذه المقاربة الثالثة لا تكمن في التدليل على مصداقية  
حكمنا ( شبه القبل ) ، وإنما في تزكية أطروحة ( التناص - التخطي )  
التي برهنا من الداخل / نصياً على إمكانها ، من خلال صورة مركزة  
أعطيناها اسم ( النص البؤرة أو البؤري ) . لكن الصورة - في  
اعتقادنا - لا تكتمل إلا بالنظر إلى النصين من ( الخارج ) . ولا نقصد  
بهذا الخارج الاعتماد على تعلات ( جيو تاريخية ) لشرح العملين ، -  
علماً بأننا لا ننكر جدوى ذلك - ولكننا للاختصار وللإخلاص إلى روح  
منهجنا ارتأينا أن نحصر ( الخارج ) في بعض الآراء النقدية حول  
النصين . فإذا كانت الروايتان قد تعاملتا مع ( الثيمات ) نفسها في  
حقيقتين متباينتين ، بس ( وجهتي نظر ) متباينتين كذلك ، فإن الحكم  
النقدي عليهما - الذي غدا لا يشير كثير جدل - هو أن « زينب » رواية  
رومانسية ؛ والرومانسية ببساطة هي الكتابة المحدث للتمتعة ، والمتغنية  
بالفروسية<sup>(٥٤)</sup> . ورواية « الأرض » رواية واقعية ؛ والواقعية رد فعل  
ضد الرومانسية<sup>(٥٥)</sup> . إن « أرض الواقعية » نبتت من أنقاضها

واحتفظت بفعاليتها وأضافت إليها . فبقدر ما تغوص الرومانسية في  
الفكر - الذات - تتوغل الواقعية في الواقع - الموضوع . ومن هنا كانت  
« واقعية الرواية لا تكمن في نمط الحياة التي تمثلها ولكن في الطريقة التي  
ترسمها لهذه الحياة »<sup>(٥٦)</sup> ؛ أي من خلال ( وجهة النظر العامة ) .

ومؤرخو الأدب ونقادهم عدوا « الواقعية خصيصة محددة ومميزة  
للأعمال الرومانسية لبداية القرن الثامن عشر [ في أوروبا ] وأعمال  
التخيل التالية لها »<sup>(٥٧)</sup> . وربما يوصلنا هذا إلى تسجيل ملاحظة  
تتجلى في كون « زينب » - من هذا المنظور - قد التقت كاتبها تفاصيلها  
من وراء حاجز المكان - وهذا صحيح . « زينب » إذن ، ثمرة حنين  
للوطن وما فيه ، صورها قلم مقيم في باريس . . .<sup>(٥٨)</sup> . في حين  
التقط الشرقاوي جزئيات روايته من وراء حواجز الزمن . فبين تاريخ  
الكتابة ( ١٩٥٤ ) وتاريخ أحداث الرواية ( ١٩٣٣ ) مسافة تسمح  
بتسجيل الأحداث وإعطاء « وجهة النظر » دون حساسيات كثيرة !

إن الواقعية انجذاب « نحو الحياة كما هي ؛ بدلاً من أن تهرب من  
الواقع ، تقبله في استقراره العيني أو في قابليته للتغير »<sup>(٥٩)</sup> . إلا أنه  
ينبغي الاحتراس من كون « الواقعية كبقية الخطابات الأدبية لا تحظى  
بأى امتياز ؛ ولو أنها من وجهة تاريخية احتلت مكانة مهمة لمدة طويلة  
في سلم الخطابات بأوروبا »<sup>(٦٠)</sup> . لهذا فالعمل الأدبي رومانسياً كان أو  
واقعيًا هو نوع من ( التخيل ) ، قليل الإيham بالواقع أو كثيره . ويبقى  
الاختلاف بين الأعمال فحسب في زاوية الرؤية إلى هذا الواقع -  
التخيل - الذي يتوازي مع واقع فيزيقي بلاشك ، في محاكاته أو  
مجاوزته له .

والآن ، سنورد مجموعة آراء نقدية حول « زينب » و « الأرض » ،  
من شأنها أن تنير لنا ما قدمناه :

يقول غالي شكري : « ولا شك أن القرية المصرية عرفت طريقها  
الرومانسية لأول مرة في قصة [ كذا ] زينب » ، ثم اختلطت الرومانسية  
بالواقعية في « عودة الروح » ، إلى أن جاءت « يوميات نائب »  
فاستطاعت أن تعزل العناصر الرومانسية عزلاً نهائياً . وقد تبلورت  
محاولة الشرقاوي في إعادة ذلك المزيج بين الرومانسية والواقعية في  
« الأرض » ، ولكن في مستوى جديد أكثر تركيبيًا مما كان عليه في  
« عودة الروح » و « زينب »<sup>(٦١)</sup> . ويقول : « كان الريف في  
« زينب » أشجاراً وشمساً وقمرًا ، وكانت الرومانسية أن يتناقض هذا  
الجمال المطلق مع الغرام بصورته المسأوية المطلقة أيضاً »<sup>(٦٢)</sup> .  
ويتابع : « إن الأرض ( . . . ) تعيد التوازن المفقود ( . . . ) بين  
الرومانسية والواقعية ( . . . ) إنما هي تستلهم رومانيتها من طبيعة  
المرحلة التاريخية التي أثمرتها ، مرحلة الأزمة الحقيقية بين التكوين  
الاجتماعي الجديد والقيم السائدة » .

لا شك أن كلام غالي شكري يسمح لنا بهذا التخطيط :



ف « زينب » تمثل المثلث المقلوب الذي له ضلعان يتماسان مع الكتابة الرومانسية ، وضلع مشترك مع الكتابات السيرية والملمحية ، ولا يشترك مع الواقعية إلا في زاوية واحدة ( نقطة من الزاوية ) . أما الأرض فقاعدتها واقعية ولكنها تمزج بين الرومانسية والرمزية .

ويقول حيدر حيدر : « في الأدب العربي يؤرخ للرواية العربية برواية « زينب » لمحمد حسين هيكل . وهذه الرواية الرومانسية كتبت بين عامي ١٩١٠ - ١٩١١ ( . . . ) . إن رواية « زينب » تختار ، إلى جانب رومانيتها المفرطة وسذاجتها وامتلائها بالمواقف المفتعلة ، والتدخل المباشر ، والأخلاقية الريفية الهشة ( . . ) فالخوأس العضوية الخارجية ، إلى جانب المشاعر الوجدانية الساذجة حول مفهوم الشر والخير المطلقين والمنبثقين من أساس ديني - مثالي ؛ وهو البنيان الفوقي للبرجوازية العربية ، ستشكل المنظور البنائي والمعنوي لرواية السنوات المقبلة » (٦٣) .

إلا أن « الأرض » كما اتضح لنا - جهدت لتؤسس ( واقعتها ) من مجاوزتها لـ ( الرومانسية ) : مستفيدة من « زينب » بوصفها أرضية للكتابة ، ومن الواقع المصري المحدد للوعي .

ويرى عبد الله العروى في سياق حديثه عن الأدب والتعبير : « لقد انتهت الأناشيد الموجهة إلى الطبيعة ، والعزيزة على الكتاب الليبراليين ، ونجد الآن الكتابة والحمود ، والتعب المتجه للبرجوازية الصغيرة الذي يجب أن يظهر من خلال العبارة ذاتها ؛ هذه العبارة الجافة والرتيبة مثل محضر رسمي أو مضبطة » (٦٤) . ويضيف : « منذ ذلك الحين يصبح الطلاق مع اللغة الفصحى والكلاسيكية ذا مدلول مزدوج ، بصفته تعميقاً للواقعية واختياراً نهائياً . وهذا المعنى نقول إن الرواية « الأرض » للشرقاوي تجري الترحيب بها بصفقتها تقدماً حاسماً بسبب حوارها المكتوب باللهجة العامية ، والموضوع الذي يوصف فيه الفلاح لأول مرة بقذاراته وانعدام ثقافته وفضائله ، وطيبته أيضاً . وأخيراً بسبب نبذة التفاؤل التي ينتهي بها الكتاب » .

وينبغي التذكير - هنا - بشيئين : أن رواية « زينب » انتهت بموت

« زينب » ، ورواية « الأرض » انتهت بموت العمدة ! وهذا بعد رمزي ، الحديث فيه قد يطول . ثم إن تعليق العروى يستدعي إلى الذهن اختلاف جورج لوكاش وميخائيل باختين حول : ( هل الرواية انحدار باللغة أم ترق لها ؟ ) ما من شك في أن « الأرض » ( درجت ) - من الداريجة - الواقع الروائي بعدما كان مُفصَّحاً - من الفصحى - وتراتبية الفصحى / الداريجة ترادف تراتبية السلطة / الشعب .

أما معنى العيد ، فترى أنه « لم تترك لنا » الرومنطقية « آثاراً روائية مهمة ، باستثناء « الأجنحة المتكسرة » ( ١٩١٤ ) لجبران ، و « زينب » ( ١٩١٤ ) لحسين هيكل . ونجد في الكتاتين - على تباين الخلفية - مساحات ضوئية متولدة من الإحساس بالطبيعة ، ترف عبرها كآبة نابعة من ملازمة الواقع وحنين إلى ما وراء هذا الواقع . وتتكرر فيها المونولوجات التأملية ، فتضعف حدتها ويتباطأ الإيقاع » (٦٥) . وتتابع في السياق نفسه : « من أشهر ممثلي الانحياز الواقعي الاشتراكي ، عبد الرحمن الشرقاوي في روايته « الأرض » ( ١٩٥٤ ) ، وهي رواية تفيد من معطيات البنية الريفية لتوفق بينها وبين المخطط الأيديولوجي للكاتب ، فتصف انهيار مرحلة الإقطاع وفجر الحركات الفلاحية » .

وهذا يوصلنا إلى إشكالية المعنى في العمل الأدبي - والروائي بخاصة - الذي يقول بشأنه تودوروف : « إذا قررنا أن العمل - الأدبي - هو أكبر وحدة أدبية ، فواضح أن التساؤل عن معنى العمل لا معنى له ، إذ إن هذا الأخير لا يجب أن يُنظر إليه إلا مدججاً في نظام أكبر .

ومن الوهم أن العمل له وجود مستقل ( . . ) ؛ فكل عمل فني يدخل في علاقات معقدة مع الأعمال السابقة له ، تكون بمرور الحقب تراتبات مختلفة : فمعنى « مدام بوفاري » [ مثلاً ] يكمن في تقابلها مع الأدب الرومانسي » (٦٦) . وعليه ، أليس معنى « الأرض » يجاوز ما هو محايث وكامن إلى ما يجعلها « تناسخ » و « تتخطى » مع / زينب ؟ !

## الهوامش :

٢ - كتبت « زينب » بين عام ١٩١٠ وعام ١٩١١ ، وصدرت في سنة ١٩١٤ . وقد اعتمدنا على الطبعة السادسة الصادرة سنة ١٩٦٧ عن مكتبة النهضة المصرية .

٣ - هناك إشارة في « الأرض » تدل على أنها تتحدث عن أحداث طرأت في عام ١٩٣٣ ؛ ففي الصفحة ١٦٤ نجد « كان ذلك منذ أربعة عشر عاماً ، عندما أغلق الأزهر في سنة ١٩١٩ » .

٤ - صدرت « الأرض » في سنة ١٩٥٤ . وقد اعتمدنا على طبعة دار الشعب ١٩٧٠ .

١ - لن يسقطنا هذا في حكم قيمي قبل . فمسألة الزمن وعلاقته بالإنسان والطبيعة قد بُولغ منذ القدم في صياغتها . فإذا رأى هيراقليط مثلاً أنه ( لا يمكنك أن تنزل إلى النهر مرتين ) ، فتلميذه إقريطيوس يرى ( أنك لا تستطيع أن تخطو إلى النهر حتى ولو مرة واحدة ) . وإذا قال بوالو : « إن اللحظة التي أنكلم فيها تغدو في الآن نفسه بعيدة عني » ، فإن جورج بورخيس يرى « أننا نحن كذلك مثل نهراً مطرد التغير ؛ نحن أيضاً نجرى » . وعليه ، فما دام التغير يطرأ على الكائن الواحد في اللحظة الواحدة فبذمى أن يختلف كائنان - شيئان - في لحظتين متباينتين . وقس ذلك على أترين لكاتنين !



- ٢٩ - في عرف المصريين ( القاهرة ) تسمى ( مصر ) ، وكأن ( ما هو خارج القاهرة ) هو خارج عن مصر .
- ٣٠ - نعتد هنا تقسيم توماشفسكى للعمل الأدبي ، وتقسيم تودوروف للمسرذ .
- ٣١ - نظرية المنهج الشكلي ، ترجمة إبراهيم الخطيب ، ص ٧٧٥ ، الشركة المغربية للنشرون المتحددين عام ١٩٨٢ .
- كما يمكن النظر في : نظرية الأدب : رينيه ويليك وأوستن وارين . ترجمة محي الدين صبحي ص ٢٢٨ .
- ٣٢ - Tzvetan Todorov, in Communications, no. 8. p. 132 coll. Points
- ٣٣ - المرجع نفسه .
- ٣٤ - بغض النظر عن الرسالة المدججة في الرواية ، التي كتبت بضمير المتكلم .
- ٣٥ - ميشال بوتور : بحوث في الرواية الجديدة ، ترجمة فريد أنطونيوس ، سلسلة زدن علمياً ، ص ٦٣ .
- ٣٦ - المرجع نفسه .
- ٣٧ - هذا على الرغم من التحفظات بشأن : من صاحب وجهة النظر ، في الرواية ، أهو الراوي أم الكاتب أم ... ؟
- ٣٨ - اعتمدنا في تحديد المصطلح على ( القاموس السياسي ) ، تأليف ب . ن . بونوماريوف .
- ٣٩ - قد يقترب مفهوم ( الخلفية المرجعية ) لدينا من مفهوم ( المنظومة المرجعية ) لدى هيبوليتين .
- ٤٠ - العناصر المقصودة هي العناصر الثانية التي ذكرناها .
- ٤١ - الرؤية هنا غير ( الرؤية إلى العالم ) عند جولدمان ؛ بل هي فحسب الموقف الأيديولوجي .
- ٤٢ - انظر هامش ( ٣٩ ) .
- ٤٣ - إن الطبقة في اعتقادنا تحتل الأسبقية في توجيه النشاط الإبداعي والسياسي ثم تأتي الثقافة في الدرجة الثانية .
- ٤٤ - القاموس السياسي ، مرجع مذكور .
- ٤٥ - يختفي الراوي من نهاية الفصل الثالث ، ولا يظهر إلا في الفصل ( ٢٠ ) من الرواية التي تحتوى على ( ٢٢ ) فصلاً .
- ٤٦ - ميشال بوتور ، مرجع مذكور ، ص ص ٧٤ - ٧٥ .
- ٤٧ - نفسه ، ص ص ٧٥ ، ٧٦ .
- ٤٨ - نفسه ، ص ٧١ .
- ٤٩ - القاموس السياسي ، مرجع مذكور .
- ٥٠ - هذا على افتراض أن الواقع يحظى بموضوعيته المستقلة عن الذات . ولا ينبغي أن نخلط بين هذا الافتراض وجدلية الفكر والواقع في التصور الماركسي .
- ٥١ - نراها كذلك لأنها لا تسهم في تنامي الحدث الروائي ، بل لا تضيف شيئاً . فهو إعادة وتكرار لما جاء بضمير ( الغائب ) .
- ٥٢ - أنجيل بطرس سمعان ، فصول ص ١٠٣ ، عدد ٢ المجلد الثاني عام ١٩٨٢ .
- ٥٣ - لوسيان جولدمان ، المادية الديالكتيكية وتاريخ الأدب والفلسفة ، ترجمة نادر ذكرى ، ص ٥ ، سلسلة قضايا أدبية .
- ٥٤ - بل هي ( وخاصة للواقع ومصالحة للأحلام ) ، انظر معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ، مرجع مذكور .
- ٥٥ - نفسه .
- ٥٦ - coll. Points. Ian Watt. in Littérature et réalité p. 14 .
- ٥٧ - المرجع نفسه .
- ٥٨ - انظر مقدمة الرواية .

- ٥ - ماريوس فرنسوا جويار : الأدب المقارن ، ترجمة هنري زغب ، منشورات عويدات ، سلسلة زدن علمياً ، ص ١٣٦ .
- ٦ - مصطلحا ( الفهم ) و ( التفسير ) ينتسبان إلى الناقد الأدبي لوسيان جولدمان . فالأول يفيد مقارنة النص بوصفه بنية دالة بذاتها دونما حاجة إلى مؤشرات خارج نصية ، في حين يعني الثاني دمج هذه البنية الدالة ( النص ) ضمن بنية أشمل منها تعطيها معنى وحركية .
- ٧ - جون فرنون : الثقافة الجديدة ( كتاب مصري غير دوري ) . المجلد الأول ، العدد الأول في عام ١٩٧٦ ، ترجمة أسامة الغزولي .
- ٨ - عبد الله العروى : مفهوم الأيديولوجيا . الأدلوجة ، ص ١٢٩ ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب عام ١٩٨٠ .
- ٩ - انظر القاموس المحيط ولسان العرب .
- ١٠ - بالإضافة إلى المحاولات الغربية المتعددة لتحديد ( نصية ) النصوص ( رولان بارت . ديريدا . كريستيفا . الخ ) ، هناك محاولة طريقة وجادة باللغة العربية للأستاذ عبد الفتاح كليطو . انظر : عبد الفتاح كليطو . الأدب والغربة من ص ١٢ إلى ص ٢٠ ، دار الطليعة ، بيروت ، ط ٣ ، عام ١٩٨٣ .
- ١١ - سعيد علوش : المصطلحات الأدبية المعاصرة ، مادة رقم ٦٤٧ . مطبوعات المكتبة في عام ١٩٨٤ .
- ١٢ - Gerard Genette. Palimpsestes pp. 6-17 Ed Seuil 1928
- ١٣ - المرجع نفسه .
- ١٤ - محمد مفتاح : ( استراتيجية التناص ) ، الدار البيضاء ، عام ١٩٨٥ .
- ١٥ - صبري حافظ : مجلة عيون المقالات ، العدد ٢ ، ١٩٨٦ .
- ١٦ - لأن هذا سيوقعنا في إنكار ما أسماه نسوان شومسكي : ( الإبداعية ) لدى المتكلم - الكاتب .
- ١٧ - هذه الجماعة ضمت رباعياً شهيراً من النقاد والفلاسفة ( رولان بارت ، جاك ديريدا ، فيليب سولرز ، وزوجته جوليا كريستيفا ) .
- ١٨ - جمال شحيد : مجلة الفكر العربي ص ٢٢٨ ، عدد ٢٥ ، سنة ١٩٨٢ .
- ١٩ - لسان العرب ، المنجد في اللغة والأدب والعلوم .
- ٢٠ - انظر هامش : ٨ ، وهامش تال رقم ٢٢ .
- ٢١ - محمد بنيس ، مجلة فصول ص ٨٤ ، المجلد الثالث العدد الأول عام ١٩٨٢ ، ص ص ٧٨ - ٨٤ .
- ٢٢ - عبد الفتاح الديدي : هيجل ، سلسلة نوابغ الفكر الغربي ص ٦٣ ، دار المعارف مصر .
- ٢٣ - عباس ليب : فصول ، المجلد الثاني ، العدد الثاني ، عام ١٩٨٢ .
- ٢٤ - إن هذا الانتقاد واحد من التشكيكات في جدوى الأدب المقارن ؛ بل إنه أيضاً يضع ما سمي قديماً باسم السرقات الأدبية موضع تساؤل .
- ٢٥ - المصطلحان مأخوذان من علم الإحصاء . العينة الضابطة هي الظاهرة عموماً ، والعينة التجريبية هي الظاهرة - أو جزء منها - معصورة للاختبار .
- ٢٦ - إنه نص / مقطع يسمح بتعريفات كثيرة وقراءات عدة .
- ٢٧ - بدا لنا هذا الاصطلاح مناسباً للدلالة على النص الذي انتقينا أعلاه ، والذي من خلاله وبالمقاربة معه قد نتضمن من أن ننفذ إلى روائقي ( الأرض ) و ( زينب ) .
- ٢٨ - هكذا جاء في العنوان : زينب ، وتحت عنوان جانبي « مناظر وأخلاق ريفية » .

- ٥٩ - ليون تروتسكي ، الأدب والثورة ، ترجمة جورج طرابيشي ، ص ٥٦ دار الطليعة ، بيروت .
- ٦٠ - Littérature et réalité مرجع مذكور .
- ٦١ و ٦٢ - غالي شكري ، ثورة المعتزل . ص ١٦٩ ، دار ابن خلدون بيروت ، لبنان .
- ٦٣ - حيدر حيدر ، مجلة الطريق . ص ٨٧ ، العدد الثالث / الرابع السنة ١٩٨١ .
- ٦٤ - عبد الله العروي ، الأيديولوجية العربية المعاصرة ، ص ١٥٦ ، دار الحقيقة ، بيروت عام ١٩٧٠ .
- ٦٥ - يحيى العيد - حركية الإبداع ، ص ص ٢٠٥ - ٢١١ ، دار العودة ، بيروت ، ط ٢ عام ١٩٨٢ .
- ٦٦ - مرجع مذكور. Todorov. T. in, Communications.



مركز تحقيقات كتابية وعلوم إسلامية



# أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة (مدخل إلى السيميوطيقا)\*

## قراءة: شكرى عياد

هذا الكتاب غط جديد من التأليف : لا لأنه مجموع من عدة مقالات لعدد من الكتاب ، فليس هذا أمراً جديداً ، بل لأن هذه المقالات قد خضعت لتخطيط دقيق يحاول أن يغطي جوانب موضوع جديد وصعب ، ثم - وهذا هو الأهم - لأنه يقدم طائفة مختارة من النصوص الأصلية في هذا الموضوع مترجمة بكثير من العناية ، إلى جانب عدد من المقالات الجديدة لكتاب عرب يعرضون وجهات نظرهم في هذا الموضوع وقيمتهم بالنسبة إلى الوضع الحاضر للثقافة العربية .

أما الموضوع - السيميوطيقا أو السيميولوجيا - فهو كما يظهر من اسمه ليس مجرد « موضوع » بل هو علم أو يحاول أن يكون علماً ، أو قل إنه علم في دور التكوين ، وقد لا يكون اسمه ولا موضوعه جديدين تماماً على قراء « فصول » وغيرها من المجلات الطليعية ، ولكنني لا أعرف عرضاً متكاملًا له بالعربية - بجانب هذا الكتاب - سوى ترجمة لكتاب رولان بارت *Eléments de Semiotique* بعنوان « مبادئ في علم الأدلة » وقد قام بها محمد البكري ونشرتها دار قرطبة في المغرب سنة ١٩٨٦ ؛ فالكتابان ظهرا في وقت واحد تقريباً . ودون أن نحتاج إلى مقارنة طويلة بين العاملين ، نقول : إن كتاب بارت متن موجز مكثف ؛ ومع أن صاحبه قد ألم بمعظم الاتجاهات المهمة في هذا العلم إلى وقت تأليفه ( ١٩٦٤ ) فإنه يعرض الموضوع من وجهة نظره ( وهذا أمر طبيعي وله ميزته ) ، ويقدم العرض كله على المباحث اللغوية في أنظمة العلامات ، حتى إنه لا يتجاوزها إلى الأدب ( وهو الناقد الأدبي الكبير ) إلا في لمحات متفرقة . وقد حاول المترجم أن يملأ الفجوة الكبيرة بين تاريخ تأليف الكتاب وتاريخ ترجمته فكتب له مقدمة جاءت أشد تركيزاً من الكتاب نفسه ، وجاءت كأنها سرد لطائفة كبيرة من الأسماء والعناوين وهناك بعد ذلك من الاختلاف في ترجمة المصطلحات ( وحتى بعض الكلمات التي دخلت في اللغة الجارية مثل *mythe* ، ويسمى المترجم المغربي « خرافة » ) ما يجعل قراءة هذا الكتاب مضاعفة الصعوبة بالنسبة إلى القارئ المشرق .

وهنا يحسن أن أشير إلى أن مصنفى « أنظمة العلامات » بذلا بعض الجهد لتقريب شقة هذا الخلاف حين أشركا في الترجمة والمراجعة باحثاً من تونس ( عبد الرحمن أيوب ) ، وكان يمكن أن يدققا العمل أكثر ( فالخلاف موجود ولافت حتى في البلد الواحد ، ولم يخل منه هذا الكتاب برغم المراجعة المتبادلة ) لو صنعا كشافاً بالمصطلحات بدلاً من المعجم المختصر الذي قدماه ، والذي لا يكاد يضيف جديداً لأن جل شروحه مستمد من مقالات الكتاب .

« ترجمة » فإن القارئ العربي يتمثل لغة مترجمة مستغلقة تنوء فيها بدايات الجمل ونهاياتها بين صفوف من الكلمات التي لا تتلاءم ، ومنها كلمات بطلها لأول مرة ولكنها تنصدر المكان دون أن تعرفه بنفسها . لا جرم يشعر مثل هذا القارئ بالخوف والضياع . لكنني أستطيع أن أطمئنه إلى أن المقالات المترجمة في هذا الكتاب تمتاز عن معظم المترجمات التي عرفها بدرجة كبيرة من الوضوح لا بمجرد

المقالات الأصول المترجمة تمتد من بيرس وسوسير إلى تشومسكي ولوثمان ، والموضوعات تنبسط على مساحة واسعة من اللغة إلى الفن والثقافة ، وتحاذي حدود الأنثروبولوجيا وتاريخ الحضارات . وإذا قيل

\* تصنيف : سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد  
( الناشر : دار إلياس - المصرية ، القاهرة ١٩٨٦ )

« الدقة » التي تعنى لدى كثير من المترجمين طريقة في النقل الحرفي حين يعجزون عن فهم ما يترجمون .

نعم ، ستبقى بعض الجمل مشكلة أو مبهمة ، ولكن الجمل التي من هذا النوع ليست كثيرة ، ولا تحول دون متابعة النقاش الأساسي . لقد كانت تجربتي الخاصة مع هذه المقالات المترجمة مرضية إلى حد كبير ، فبعضها كنت أقرؤه للمرة الأولى ، واعتمدت على الترجمة فلم أحتج إلى مراجعة الأصول - وهي ميسورة لدى - إلا في أحيان قليلة . وتحييت حال القارئ عند هذه المواضع - حين لا يمكن الرجوع إلى الأصل - فتمثلته كمن يسير في ضباب ولكنه يستطيع أن يبصر معالم الطريق على كل حال .

ولكن القارئ الذي تعود أن يقرأ ، في مثل هذه الموضوعات النظرية ، كتاباً من الدرجة الثانية أو الثالثة ، سوف تقابله صعوبة من نوع آخر . ذلك أن الكتب التي أشرت إليها تعرض عليه العلم في صورة مجففة ، معاً في كبسولات ، قضايا مقررة كأن الفكر قد أنهى عمله واستلقى على فراش من ورق ، أو كأن الكون قد كف عن الحركة ولم يبق عليه إلا أن يتأمل نفسه . يخرج القارئ من مثل هذه الكتب قريح العين بما حصله من « العلم » ، وربما حسب نفسه عالماً وما هو بعالم ولا يحب للعلم ، إنما هو بيقاء علم . لا عجب إذا ألقاه كتاب ككتابنا هذا في حيرة شديدة . فالعلم جديد غرض ، وهو يعرض عليه في أصوله ، بأقلام رواده ومؤسسيه ، مداره على التساؤل والبحث ، وقضاياها كلها معروضة للنقاش . ويزيد من حيرة مثل هذا القارئ أن المؤلفين كثير ، وأن لكل واحد منهم في تصور العلم وفروعه نظرة تختلف عن غيره .

لا بد من طريقة أخرى في قراءة هذا الكتاب . وماكتفى بكلمتين اثنتين ، ولن أحاول أن أستوعب جميع وجهات النظر في أيها ، فإن ذلك يمكن أن يطول جداً ، ولكن الكلمتين أو المفهومين اللذين اخترتهما أشبه بعمودين يقوم عليهما علم السيميوطيقا كله : أعني مفهوم العلامة ، ومفهوم اللغة .

يعرف القارئ أن أسس السيميوطيقا قد وضعها في أوائل هذا القرن عالمان أحدهما أمريكي والآخر سويسري ؛ الأول تشارلس ساندرس بيرس ، فيلسوف ومنطقي ؛ والثاني فرديناند دي سوسير ، مؤسس علم اللغة الحديث ( على الأقل بالنسبة للمدارس الأوروبية ) . كلا الرجلين أقام السيميوطيقا على مفهوم العلامة . بل الأصح أن يقال إن اسم السيميوطيقا نفسه مشتق من الاسم اليوناني للعلامة ( سيميون ) . ولكن مفهوم كل من الرجلين للعلامة يختلف عن مفهوم الآخر اختلافاً غير هين ، وغير أنها متفقان - على الأقل - في نقطتين : أولاً أن العلامة شيء يمثل شيئاً آخر في الذهن ؛ والنقطة الثانية - وهي عظيمة الأهمية - أن العلامة تشمل الطرفين معاً : المشير والمشار إليه ، أي أن المعنى جزء متمم لها ؛ فالكتابة الصينية لا تشكل علامات بالنسبة إلى ، وشعيرة دينية ما ليست علامة بالنسبة لمن لا يعرف ممارسات هذا الدين ( ولندع الجانب الوجداني الآن ) . ولكن ما نوع العلاقة بين طرفي العلامة ؟ وما قيمة العلامة للفكر أو للنشاط الإنساني عموماً ؟ هنا نلاحظ الاختلاف فيمكننا أن نستخلص من نصوص بيرس أن مركز العلامة عنده هو الصورة الذهنية ، وليس الشيء الذي يحيل إلى شيء آخر . ولا يلزم أن تكون

هذه الصورة الذهنية مبنية على رمز لغوي ( كلمة أو غيرها ) ؛ بل إن الشيء يمكن أن يكون علامة نفسه ، فليس ثمة ما يمنع الممثل الذي يقوم بدور شخصية ما في مسرحية ما من الاستعانة بمخلفات البطل الحقيقي ذاتها على المسرح ، وهي مخلفات يفترض فيها أن تمثل هذه المخلفات ذاتها ( ص ١٣٩ ) . هذا على المستوى الأدنى للعلامة ، ولكننا نعلم أن الصور الذهنية يمكن أن تتدرج في الصعود ؛ أي أن الصورة الذهنية التي تتألف من العلامة وتفسيرها تحيل إلى علامة أخرى ، ثم تحيل هذه العلامة الثانية إلى ثالثة وهلم جرا ، حتى نصل - منطقياً - إلى علامة لا تكون إلا علامة نفسها ، أو كما يعبر بيرس « علامة تصور نفسها ، وتحتوي على تفسير ذاتها وتفسير كل أجزائها الدالة » . ( ص ١٤٠ ) .

إن إحالة علامة ما إلى علامة أخرى يمكن أن يُصور وفق نموذج متسلسل أو هرمي ، كما يبدو من هذا النص ، ويمكن أن يُصور بشكل شبكة لا نهائية من العلامات التي تترايط فيها بينها بمختلف أنواع العلاقات : يفسر بعضها بعضاً أو يناظر بعضها بعضاً ، وأحياناً يناقض بعضها بعضاً . ولكن وضع بيرس للعلاقة بين العلامة وموضوعاتها ومفسرتها يبدو أقرب إلى الفلسفة المدرسية ( الإسكولائية ) ، وإن كان قد حرص على أن يجرد هذه الفلسفة من أي طابع حدسي لتصبح السيميوطيقا « علماً رصدياً مشابهاً لأي علم وضعي ، بالرغم من تباينه عن كل العلوم الخاصة » ؛ ليس فقط لأنه يسعى « نحو اكتشاف ما يجب أن يكون ، لا ما هو كائن فقط في العالم الفعلي » ( ص ١٣٨ ) ، بل لأن السيميوطيقا ، كما يقول في موضع سابق ، هي نظرية شكلية للعلامات ، وهذا يساوي القول بأنها اسم آخر للمنطق ، أو أن المنطق اسم آخر لها ( ص ١٣٧ ) . ويتضح هذا كله في تقسيمه للسيميوطيقا إلى ثلاثة أفرع : يسمى الفرع الأول « النحو النظري » أو النحو الخالص ، والفرع الثاني المنطق بمعناه الخاص ، والثالث « البلاغة الخالصة » ، وذلك تبعاً لارتباط العلامة من جهة بفكرة مجردة ، ومن جهة ثانية بشيء أو موضوع ( « موضوع » ) ومن جهة ثالثة بتفسير ( « مفسر » ) .

سوسير يضع السيميوطيقا ( أو السيميولوجيا وهو الاسم الذي يستعمله ) وضعاً مختلفاً . يمكن أن نلاحظ ، لأول وهلة ، أن السيميوطيقا عنده مبنية على علم اللغة ، أو أن أبحاثه اللغوية أدت به إلى تصور موضوع هذا العلم الجديد ومكانه : علم يدرس حياة العلامات في داخل الحياة الاجتماعية ، ولا يعدو علم اللغة أن يكون قسماً منه ، إلى جانب أنظمة العلامات الأخرى مثل الكتابة وأبجدية الصم والبكم والطقوس الرمزية الخ . ولكن هذه النظم لا تشمل - على حسب تصور سوسير - مؤسسات اجتماعية أخرى مثل المؤسسات السياسية والقانونية ونحوها ( ١٤٩ ) .

يبد أننا لو عكسنا الترتيب ( « السيميولوجيا فعلم اللغة » بدلاً من « علم اللغة ومن ثم السيميولوجيا » ) لكننا أقرب إلى الصواب . فإن أول ما يستوقف النظر في كتاب سوسير هو أنه لا يشبه الكتب التقليدية في علم اللغة ، لا عند العرب ولا عند الغربيين . فهو لا يحلل اللغة إلى عناصرها الصوتية والصرفية والنحوية ، ليخلص إلى القوانين التي تحكم هذه العناصر منفردة ومجتمعة . ومصدر هذا الاختلاف هو أن توجه سوسير في بحثه عن القوانين اللغوية كان توجهاً سيميولوجياً منذ



بكل عناصرها ذات وجود ذهني أو افتراضي . وليس معنى هذا ، بالطبع ، إنكار وجود الأشياء ، بل إن المعرفة لا تتعلق بالأشياء ذاتها ؛ بل بصورها الذهنية . ومثل الشخصين والسفينة أريد به - على ما يظهر - إبعاد مفهوم « الشيء » في ذاته . فبالنسبة للشخص الذي لا يرى السفينة لا توجد سفينة خارج ذهنه .

حقاً إن بيرس في تقسيمه للعلامات بحسب علاقة المصورة بالموضوعة ( أيقونية أو مؤشرة أو رمزاً ) يبدو أقرب إلى إعطاء الموضوعة نوعاً من الوجود المتميز ، إن لم يكن الوجود المادي ؛ ولعل الفهم المبسط لهذا التقسيم هو الذي جعله أكثر شيوعاً لدى السيميوطيقيين التاليين . ولكنه تبسيط مخل ، لأن أساس القسمة هو وصف المصورة لا وصف الموضوعة ، أو بعبارة أخرى أن المنظور إليه هنا هو دعوى المصورة فيما يتعلق بالموضوعة ، ومن هنا يدخل العرف في الأنواع الثلاثة .

ولكننا إذا قلنا إن العلامة بكل عناصرها ليست إلا فرضاً ذهنياً فإننا نجريها من القيمة الدلالية . وباستطاعتنا أن نتأمل المثل السابق ، فنسرى أن العلامة أو المصورة في الحالتين هي أشبه بنتيجة احتوت على مقدمتيها . ومن ثم يمكن أن يقال إن العلامة أو المصورة تسمى الموضوعة ، فكان ذهنية العلامة تستحيل بفضل آلية العلامة نفسها إلى نوع من الوجود المتحقق ، وإن كنا لا نعد وجوداً مادياً ، كما أنه ليس فكرة مجردة أو خاطرة لا تستند إلى شيء . وهذا هو ما يعبر عنه بيرس « التجسيد » embodiment ، أي أن العلامة تجسد الموضوعة أو تحتويها .

أما سوسير فيدولنا أنه يخلق مشكلة من لا شيء . لماذا يحرص على القول بأن « الدال » صورة ذهنية مثل « المدلول » ؟ هناك حجج نفسية إمبيريقية يمكن أن تساق لنا لتأييد هذه الفكرة ، كأن يقال مثلاً إننا إذا سمعنا كلمة ما لم نستطع أن ندرك معناها إلا بعد أن نتعرف عليها صوتياً ، كأن يكون الذي ينطق الكلمة طفلاً ، أو شخصاً أجنبياً يصعب عليه أن يقيم الحروف العربية . ومعنى التعرف هو أننا نفهم الأصوات المسموعة طبقاً للصور السمعية النموذجية المختزنة في ذاكرتنا ، أو - بمزيد من الدقة - أننا نحول الصوت الخارجي إلى صورة صوتية باطنية . ويمكن أن يقال أيضاً إن العلاقة الوثيقة التي يفرضها سوسير بين الدال والمدلول تحتم أن يكون الاثنان متشابهين في نوع الوجود .

ولكن هذا التفسير الإمبيريقى - في الواقع - لا يحل المشكلة الوجودية ، مشكلة وجود الكلمة بصورتها المثالية - كصوت ومعنى - خارج ذهن السامع والمتكلم . ولا تقوم المشكلة أمام سوسير إلا حين يتحدث عن « اللغة » كنظام اجتماعي ، في مقابل « الكلام » ( يستعمل المترجمون هنا « القول » ) الذي هو نشاط فردي . فالكلام يمكن أن يعالج ببساطة على أنه نشاط فسيولوجي نفسي في وسط مادي كسائر الوظائف التي يقوم بها الإنسان وحتى الحيوان . أما « اللغة » ، وهي موضوع البحث حقاً ، إذ هي مرجع الأفراد حين يتخاطبون ، فلا بد أن نقدر لها وجوداً خارجياً . وبما أن سوسير يهدف الجزء المادي الملحوظ في الكلام من تعريف اللغة ، فسيبقى الجزء النفسي فقط ، بل جانب واحد منه وهو جانب « التقبل » ، حيث إن اللغة - كنظام اجتماعي - لا يحدثها الفرد ، بل يتقبلها من المجموعة اللغوية التي

أول الأمر ، ومعنى ذلك أنه ينظر إلى اللغة من منظور نفسي اجتماعي ؛ ينظر إلى استعمال اللغة من حيث هو نشاط نفسي أولاً ، ومن حيث هو عرف اجتماعي ثانياً .

السيميوطيقا عند سوسير ، إذن ، علم وضعي كسائر العلوم ، وعلم وصفي ( يبحث فيها هو كائن ) وليست علماً معيارياً ( يبحث فيها ينبغي أن يكون ) . و « العلامة » عنده ليست « قضية » منطقية كما هي عند بيرس ، ولكنها - بالاصطلاح المنطقي - تصور لا تصديق ، وبالاصطلاح اللغوي التقليدي « كلمة » مفردة ، بشرط ألا ننسى أن الكلمة ليست صوتاً منظوقاً فحسب ، ولكنها صوت ومعنى ، أو دال ومدلول .

وتبقى مشكلة تظل برأسها - كالطفل الشقي - من خلال كلام الرجلين : مشكلة نوع وجود العلامة : هل هي شيء مادي أو شيء معنوي ؟ والمشكلة لا تطرح عندهما بهذه الصورة المجردة ، لأنها في جوهرها مشكلة فلسفية لا هوتية : ما العلاقة بين المجرد والمحسوس ، بين الكل والجزئي ، إن كانت ثمة علاقة بينهما ؟ وهي مشكلة لا يستطيع العلم الوضعي - بوسائله المتبصرة حتى الآن فيما نظن - أن يقترح حلها ، ولذلك فهو ينحيزها من مجال بحثه . وبما أن بيرس وسوسير كليهما حريصان على أن تكون السيميوطيقا علماً وضعياً فها يحاولان دفع هذه المسألة بعيداً ، ولكنها لا ينجحان في ذلك تماماً . إن بيرس يحدد موضوع السيميوطيقا بأنها نظرية شكلية للعلامات كما تستخدم في الفكر العلمي ، أي الفكر القادر على التعلم من التجربة ( ص ١٣٥ ) . وإذا كانت الموضوعات هي مادة الفكر العلمي ، أي الوقائع التي يرصدها هذا الفكر من خلال التجربة ، فإن العلامة لا عمل لها في الموضوعة إلا أن تصورها وتجربتها ، ولا يمكنها أن تفيد في تقديمها أو التعرف عليها ( ف ٢٣١ ص ١٤٠ ) ، بل إن الموضوعة ، بالنسبة إلى العلامة ، يمكن أن تكون مدركة أو متخيلة ( ف ٢٣٠ ص ١٣٩ ) . والمثل الذي يضربه بيرس ( ف ٢٣٢ ص ١٤٠ - ١٤١ ) يوضح أنه ينظر إلى العلامة على أنها عمل ذهني ؛ فالشخص الذي ينظر نحو البحر ولا يرى سفينة ما ، ولكن رفيقه الواقف بجانبه يحدثه عن سفينة يراها هناك ، ويرى أنها تحمل مسافرين ولا تحمل بضائع - هذا الشخص الأول حين يفهم قول رفيقه يستنتج منه معلومتين : الأولى هي أن رفيقه أخذ بصراً منه ، والثانية هي أن السفينة التي يراها رفيقه ولا يراها هو تحمل مسافرين ولا تحمل بضائع . القضية الأولى عبارة عن علامة ، موضوعتها جزء البحر الذي لا يراه ذلك الشخص . هكذا تقريباً يقول بيرس نفسه ، ويمكننا أن نكمل أركان العلامة : « ركيزة » الموضوعة : فكرة أن هذا الجزء من البحر يمكن أن تمر فيه سفن - « المصورة » ( أو العلامة كما يسميها بيرس أيضاً بنوع من التساهل في التعبير ) هي إدراك أن هناك بالفعل سفينة في هذا الجزء - و « المفسرة » أن الشخص الآخر أخذ بصراً من الأول . والمعلومة الثانية ، أو العلامة الثانية ، أن هناك سفينة ( موضوعة ) - السفينة يمكن أن تحمل مسافرين أو بضائع أو كليهما ( ركيزة ) - أما المصورة أو العلامة فإن هذه السفينة بالذات تحمل مسافرين فقط - والمفسرة : الشخص الآخر الذي رأى السفينة يمكنه أيضاً أن يميز نوعها .

بما أن الشخص الأول لم ير سفينة ما ، يمكننا أن نقول إن العلامة



تعمل محل شيء آخر ؛ أن تستدعي هذا الشيء باعتبارها بديلاً عنه « ( ١٧٨ ) ؛ ويمثل لذلك بعلامات اللغة وعلامات الكتابة وعلامات التحية وعلامات المرور والعلامات النقدية وعلامات العبادات والشعائر والعقائد وعلامات الفن بكل أشكالها . والسمة العامة لكل هذه الأنظمة الاجتماعية هي « قدرتها على الدلالة وتكونها من وحدات دلالية أو علامات » .

وإذا قبلنا هذا الحكم التحليلي « أنظمة العلامات هي أنظمة تتكون من علامات » اعتماداً على وصف العلامة بـ « القدرة على الدلالة » ، فسيفي أن الأنظمة المذكورة بينها اختلافات كثيرة . ويضع بنفسه معايير وظيفية لتمييز النظم السيميولوجية عن غيرها من ناحية ، وتمييز بعضها عن بعض من ناحية أخرى . هذه المعايير هي : كيفية تأدية النظام لوظيفته ؛ مجال صلاحيته ؛ طبيعة علاماته وعددها ؛ نوعية توظيفه . وبينما يبدو نظام مثل إشارات المرور نموذجياً في سهولة تطبيق هذه المعايير عليه ، فإن نظم العلامات في الفن تستعصي على مثل هذا التطبيق استعصاء شديداً . فمن ناحية تبدو « العلامات » في الموسيقى واضحة ، وهي النغمات التي تظهر في التدوين الموسيقي محددة ومتميزة ، ولكنها تفتقد الدلالة خارج قيمتها النسبية في السلم الموسيقي ؛ ومن ناحية أخرى يصعب جداً أن ننصّر « علامات » محددة تشكل منها اللوحة ، في حين يكون للوحة - ككل - دلالتها الخاصة التي يبدعها الفنان ، بل أن تختزل إلى سلسلة من العلامات نعرف عليها واحدة واحدة ثم نضيف بعضها إلى بعض فتنتج دلالة الرسالة .

ونخلص بنفسه إلى القول :

« ومن الغريب أن مفهوم العلامة ، وهو الأداة الذهنية التي خلقت السيميولوجيا ، قد ساهم في تجميدها وأوقعها في مأزق ؛ فمن جانب لم يكن من الممكن إبعاد مفهوم العلامة دون إلغاء أكبر خصائص اللغة أهمية ؛ ومن جانب آخر لم يكن من الممكن بسط هذا المفهوم ليشمل القول في جملة دون هدم تعريفها على أنها الوحدة الصغرى المكونة للغة .

« وختاماً فلا بد من تجاوز المفهوم السوسيري للعلامة كوحدة فريدة ترتب عليها بقية اللغة وأداؤها لوظيفتها معاً . ويمكن أن يتم هذا التجاوز من خلال مسلكين : أولاً - في التحليل داخل اللغة intra linguistique نفسها من خلال إدخال بعد جديد للدلالة سميناها البعد السيمنتيقي ، يتعلق بالقول ويختلف عن دلالة الوحدة المفردة التي تنتمي إلى السيميوطيقا . ثانياً : في التحليل عبر اللغوي translinguistique للنصوص والأعمال من خلال تطوير شرح دلالي ينطلق من سيمنتيقا القول .

« وستكون هذه السيميولوجيا جيلاً ثانياً ، فتستطيع بأدواتها ومنهجها أن تساهم في تطوير فروع أخرى من السيميولوجيا العامة » ( ١٩٠ ) .

لنعتبر مسرعين على التناقض الظاهر في هذا الختام : فالسيميولوجيا - أو السيميوطيقا - استعملت مرة على أنها دراسة

ينتمي إليها . ولكنها أيضاً ، مثل الكلام ، ذات طبيعة ملموسة ، « وإذا كانت العلامات اللغوية في حقيقتها نفسية فإنها ليست مجردات » ( ١٤٨ ) . ومعنى ذلك أن اللغة ، بالإضافة إلى أن لها وجوداً خارج ذهن من يستعملها ، يتميز وجودها هذا بأنه مادي نفسي في آن . ويتمثل جانبها النفسي في العلاقة بين طرفي العلامة ، الدال والمدلول ، وفي العلاقات بين العلامات بعضها وبعض ، أما جانبها المادي فيتمثل في الكلمات المكتوبة .

وهنا نقطة مهمة جداً ، ويجب ألا نفوتنا حين نتأمل نص سوسير . وهي أن الجانب المادي « الملموس » من اللغة لا يتمثل في أشياء أو حقائق خارجية تشير إليها العلامة ، بل في الآثار الخطية التي ترمز - بدورها - إلى العلامة .

هذه بعض المشكلات التي صاحبت نشأة السيميوطيقا . ونحس القارئ أن وراء المشكلات الفنية الخاصة ، مشكلة فلسفية أعمق ، لم تنجح السيميوطيقا لا في اقتحامها ولا في استبعادها . وقد يبدو لنا أن مشروع سوسير أقل طموحاً من مشروع بيرس ، وأنه - من ثمة - أقدر على حل المشكلات التي تعترضه . والواقع أن سوسير كان هو صاحب التأثير الأقوى في الأبحاث السيميوطيقية التالية . ومع ذلك فقد أثار مفهوم العلامة عنده مشكلات غير هينة . فهذا بنفسه الذي لا يخفى انحيازه لسوسير يثير شكوكاً كثيرة حول مصطلح العلامة عنده . ولا يتعلق أي من هذه الشكوك بكون العلامة حسية أو عقلية . فمع أن سوسير نفسه قد شغل بهذه المسألة فإنها أصبحت غير ذات موضوع عند خلفائه . لقد كان اهتمامه بها - على ما يبدو - لازماً عن تأكيد العلاقة بين الدال والمدلول بحيث يتطلب وجود أحدهما وجود الآخر . وفي نص مشهور له يشبه الدال والمدلول بوجه الورقة وظهورها ( ويبقى « الشيء » في ذاته « غير داخل في مفهوم العلامة » ) . أما خلفاء سوسير فقد اكتفوا بتقرير استقلالية العلامة ، بمعنى استقلالها عن إرادة الفرد والجماعة معاً ، وبمعنى استقلالها عن الموضوع الخارجي أو « الشيء » في ذاته « أيضاً ؛ أي أنهم اكتفوا بتحديد مفهوم العلامة وظيفياً عن تحديده وجودياً ، وانطلقوا من هذا المفهوم لتصنيف العلامات ودراسة أنظمتها المختلفة .

إن سوسير لا يعطي تصنيفاً واسعاً للعلامة بحيث ينطبق على جميع الأنظمة التي يسميها سيميولوجية ( أي أنظمة علامات ) إذ إنه على ما يظهر لا يطمئن إلى تعريف كهذا . فالسيميولوجيا لا تتمثل في شيء كما تتمثل في اللغة ، واللغة لا يمكن أن تدرس دراسة علمية إلا إذا درست من وجهة سيميولوجية . ويتفرع عن ذلك أن مفهوم العلامة اللغوية لا يفهم إلا على أساس سيميولوجي ، في حين لا يمكن فهم العلامة السيميولوجية إلا من خلال العلامة اللغوية ( ص ١٥٠ ) . ولكي يخرج سوسير من هذه الدائرة المغلقة يكتفي بتوضيح معنى العلامة اللغوية ، ولا يكاد يعرفها بأنها وحدة نفسية مؤلفة من صورة سمعية ومفهوم أو دال ومدلول ( ص ١٥٣ ) حتى يجد نفسه مضطراً إلى الدخول في الإشكال الوجودي . لذلك يلجأ بنفسه إلى تعريف بيرس للعلامة - وإن اختصره شيئاً ما - ليكون صالحاً للتطبيق على اللغة وغيرها من أنظمة العلامات . لقد عرف بيرس العلامة بأنها « شيء ما ينوب لشخص ما عن شيء ما من وجهة ما وبصفة ما » ( ص ١٣٨ ) . ويقول بنفسه : « إن دور العلامة هو التمثيل ؛ أن



للمفردات فقط ، في مقابل السيمنتيقا التي تعنى بدراسة الأقوال ، ومرة ثانية على أنها تشمل السيمنتيقا وما هو أوسع من السيمنتيقا ، وهو - على ما يظهر - الدراسة المقارنة للنصوص والأعمال . والتفسير الوحيد لهذا التناقض هو أن « الجيل الجديد من السيميولوجيا » أو السيميوطيقا سيكون مختلفاً عن الجيل الأول بفضل هذه الإضافات . ولكن لماذا هي « إضافات » ؟ ومن ، أو ما الذي أعطى السيميولوجيا الحق في استلحاقها ؟

لنعتبر مسرعين على هذا الاعتراض ، رغم أهميته ، كي نناقش موضوعين يتجاوزان حدود اللغة ، التي وقف عندها بنفست في اقتراحه الأخير ، إلى أفق السيميولوجيا باعتبارها بحثاً في أنظمة الدلالة على اختلاف أنواعها ، كما أوضح في صدر مقاله .

ابتداءً ، يجب أن نسلم بأن من حق هذا العلم الجديد ، « السيميوطيقا » ، أن يجمع مواد من كل الأشياء التي تستخدم بغرض الدلالة ، ولو كان لها بجانب الدلالة غرض آخر ، أو غرض أسبق . فهو إنما يتناول هذه المواد من زاوية الخاصة ، دون أن يزعم القدرة على الانفراد بتفسيرها ، أو توجيه سائر الدراسات التي تتناولها . فإذا وقع في وهم أحد مثل هذا الادعاء فالخطأ خطأ المتوهم وليس خطأ العلم نفسه . لقد درس بارت لغة الملابس ولغة الطعام أي القيم الدلالية ( الاجتماعية غالباً ) التي تكون للأزياء وللولايم ونحوها ، دون أن يعني ذلك أن السيميولوجيا تقحم نفسها في اقتصاديات الطعام أو الملابس أو تقنيتهما . وقد وضع بارت تفرقة مهمة بين نوعين من الأشياء الدالة : أشياء دالة بأصل طبيعتها مثل اللغة الطبيعية وإشارات المرور ، وأشياء تستخدم أصلاً في أغراض غير الدلالة ولكنها يمكن أن تكتسب في التعامل الاجتماعي قيمة دلالية ، فنطبق عليها في هذه الحالة قوانين السيميولوجيا . ويبدو لنا أن التعبير عن الدلالة أحياناً « إحلال شيء محل شيء آخر » أو « تمثيل شيء بشيء آخر » ( انظر أيضاً تعريف لوتمان للعلاقة ص ٢٦٦ ) ينطوي على قدر من الخطر ؛ إذ إن القيمة التبادلية لا تساوي القيمة الدلالية . وأوضح ما يظهر ذلك في النقود ؛ فالنقود لا تقل من حيث الصفة التبادلية عن اللغة ، بل تفوقها ، ولكن القيمة التبادلية للنقود لا تخضع لقوانين سيميولوجية ، بل لقوانين من نوع آخر مختلف كل الاختلاف . ومن ثم فالقول بأن السيميولوجيا يمكن أن تضم الاقتصاد أو العلوم المالية تحت جناحيها يشبه القول بأنها تشمل على فن التفصيل أو فن الطبخ .

والملاحظة الثانية قد تكون أكثر إثارة للجدل ، ولا بد لنا من أن نتوقف عندها طويلاً لأنها لا تتعلق بفرعية الدلالة بل بنوعية الدلالة ؛ ومن ثم فظاهر الأمر يدعو إلى أن تكون المادة المعنية بأسرها جزءاً من السيميولوجيا . الأعمال الفنية أعمال دالة بدون شك ، ولكن دلالتها تنسم بسمة أساسية خاصة بها وهي أنها دالة « جمالية » . وسنأخذ هذا الوصف على أنه قضية مسلمة دون أن نتعرض لتحليل معناه ؛ فمفهوم « الجمالية » موضوع بحث خاص . وهنا لابد للسيميولوجيا من أحد مسلكين : إما أن تعدد داخل في مفهوم « الدلالة » الأوسع ، وفي هذه الحالة يكون عليها أن تحدد معناه لتصبح الدراسة النظرية للفن جزءاً من السيميولوجيا ؛ وإما أن تعدد مفهوماً متميزاً ومستقلاً عن « الدلالة » فيصبح من واجبها أن تتناول الأعمال الفنية من جانب

واحد هو غير جانبها الأصيل ، كما تتناول الطعام أو الملابس أو النقود . وقد تعرض علم الأسلوب لمثل هذه الإشكالية من قبل ، إلا أنها وضعت هناك وضعاً صريحاً مباشراً ، ربما لأن تسمية العلم مستعارة في النقد الأدبي ، في حين أن العلم نفسه متفرع عن علم اللغة ؛ والسيميولوجيا علم جديد يشمل علم اللغة وغيره . لذلك يبدو لنا قول بنفست ، حين يشرع في بحث الموسيقى والفنون التشكيلية تحت اسم « أنظمة الصوت والصورة » إنه يتناول هذه الأنظمة « عامداً أن يترك جانباً وظيفتها الجمالية » ( ١٨٤ ) - يبدو لنا هذا القول جديراً بتأكيده وإبراز معناه ، لأنه غالباً ما ينسى .

والمشكلة أشد وضوحاً في الأعمال الأدبية ، حيث إن العمل الأدبي - كما يقول موكاروفسكي - يجمع بين كونه عملاً فنياً من جانب وكونه - في الوقت نفسه - كلاماً parole يعبر عن موقف عقلي أو فكرة أو شعور الخ . ( ٢٨٨ ) . وهناك رهط من الكتاب حاولوا صياغة نظرية سيميوطيقية للفن ، أي أنهم - بعبارة أخرى - حاولوا أن يدرسوا النشاط الفني - إبداعاً واستجابة - على أنه نوع من الدلالة . وقد مثلهم في هذا الكتاب : ريفاتير عن الشعر ، وكيريلام عن المسرح ، ويوري لوتمان عن السينما ، إلى جانب يوري لوتمان نفسه ، الذي حاول أن يصوغ نظرية جمالية عامة ، معتمداً على مفاهيم سيميوطيقية . وجميعهم واجهتهم مشكلة العلامة . ولهذا المشكلة جانبان : ألح بنفست إلى أحدهما وهو أن العلامة عند سوسير تساوي الكلمة ، أي أصغر وحدة للدلالة اللغوية . وعلى مجموع العلامات - حسب سوسير - تقوم بنية اللغة - ككل - من خلال علاقتي التماثل والتعارض . ونحن نعلم أن تأثير العمل الفني لا يرجع إلى مجموع مفرداته بل إلى شيء في العمل ككل . هذا إلى أنه من العسير - وقد يكون من المتعذر - أن نحدد وحدة صغيرة دالة ، تشبه العلامة اللغوية ، في أي فن من الفنون الجميلة سوى الأدب . والجانب الثاني أن « استقلالية العلامة » ، كما يصورها سوسير في اللغة ، لا يمكن تطبيقها على الفن تطبيقاً كاملاً . فإذا كانت استقلالية العلامة تعني فيما تعنيه أن الواقع لا يدخل في تكوينها إلا من خلال « المفهوم » الذي يمكن أن يكون مطابقاً للواقع أو غير مطابق ( وهذا القول يصدق على العلامة عند بيرس كذلك ، إذ إن العلامة عنده لا تتكون إلا بتسلط فكرة ما - أو « ركنية » - على الموضوع ) ، فمثل هذه الاستقلالية ترحب بها أي نظرية معاصرة عن الفن ، حيث إن محاكاة الواقع - في أي صورة وبأي درجة - لم تعد مقبولة في هذه النظريات . ولكن استقلالية العلامة بمعنى أنها تبقى في داخل منظومتها الخاصة معتمدة فقط على علاقاتها بسائر عناصر المنظومة ومستقلة عن إرادة الفرد وحتى الجماعة التي تستعملها ، مستعصية على التغيير إلا بتأثير الزمن وقوانين التغيير الداخلي الخاصة بها - هذا النوع من الاستقلالية لا يقبله الفن بسهولة ؛ لأن الفن لا يزال متمسكاً بتفرد العمل الأدبي ؛ وهذا يستتبع أن تنزل العلامة الفنية عن استقلاليتها خضوعاً لإرادة المبدع ( وإن كنا نشهد الآن ، ومع تنامي الاتجاهات السيميولوجية في النقد ، ميلاً إلى تقديم استقلالية العلامة على فردية الإبداع ، إلى حد القول بموت المؤلف ) .

من المناسب ، وقد وصلنا إلى بحث العلامة في الفن ، أن نبدأ بريفاتير ، حيث نراه يضيف إلى مفهوم العلامة مفهوم « النص » .



كيف يتم هذا التجاوز؟ إن ريفاتير لا يكتفى، مثل بنفست، بالإحالة إلى الوحدة الكلية، ولكنه يتبع ما يجري للعلامة اللغوية حين ترقى إلى هذا المستوى الشعري، أي أنه يبحث عن الوحدة من خلال المعاني الجزئية، وعن المعنى الخفى من خلال المعاني الظاهرة، وعن المعنى المتميز من خلال المعاني المتعارفة. وهكذا تلتحم مفاهيم الوحدة والعلامة والنص في حركة «تغريب» شاملة، إذا استعرنا هذا المصطلح من الشكليين الروس. لا تزال الكلمة المفردة هي وحدة الدلالة، ولكنها كلمة يضعها القارئ - لا الكاتب - ليجمع فيها دلالة النص ككل. أما الذى يقدمه إليه الكاتب فهو بنية تتخلق في نموذج يتجسد بدوره في عدد من «اللانحويات» أى تلك الكلمات التى تصادم تصورات القارئ المألوفة عنها.

وإذا نظرنا إلى ما يسميه ريفاتير «المولد» على أنه «المدلول» الذى يمكننا - نحن القراء - أن نضعه في كلمة واحدة بعد أن نقرأ القصيدة ونستوعب كل انحرافاتنا، فإن «الدال» في هذه الحالة لا يمكن أن يكون سوى النص ككل، النص الذى تهيمن عليه أو «تصنّره» (إذا استعرنا اصطلاح الشكليين الروس مرة أخرى) كلمات تجبه القارئ بغربة موقعها في السياق.

قد نتصور أن هذه التحولات في العلامة هي أولاً وأخيراً إبداع فردى. ولكن ريفاتير لا ينظر إليها من هذه الجهة. إن النص يصبح - بدوره - علامة (والأما كان في استطاعتنا أن نعرف له مدلولاً، بل أن نعبر عن هذا المدلول بكلمة واحدة أحياناً). وما دام قد أصبح علامة فإنه لا يفهم إلا في ضوء منظومة من جنسه - كسائر العلامات - بعبارة أخرى لا يفهم النص إلا في ضوء نصوص أخرى من جنسه. وهكذا نتبين أن ريفاتير لم يعترف بالدلالة المحاكية لمفردات النص، في القراءة السطحية الأولى، إلا ليلغيها في القراءة المتعمقة الأخيرة، حين تصبح دلالة النص متوقفة - فقط - على نصوص أخرى.

إن دراسة سيميوطيقية للمسرح أو السينما يمكن أن تكون اختباراً أصعب للسيميوطيقا حين تخرج إلى مجال أوسع من مجال اللغة الطبيعية، فنحن هنا أمام فنيين أشد تركيزاً من الشعراء، لأنها يستخدمان اللغة الشعرية إلى جانب لغات أخرى مسموعة ومرئية. ومع ذلك تبدو لنا النتائج التى وردت في مقالى كيريلام (عن المسرح) ويورى لوتمان (عن السينما) مبشرة جداً. وأهم ما توضحه هذه الدراسات هو أن المسرح والسينما لا يعرضان علينا أشخاصاً وأشياء، بل رموزاً للأشخاص والأشياء. (إن المدارس المختلفة في فن التمثيل والإخراج تدلنا على أن المسرح والسينما ليسا نقلاً للحياة على خشبة المسرح أو على شاشة السينما، ولكنها تفسير للحياة. إلقاء الممثل وحركاته وإشاراته على المسرح لا تمثل الحياة، بل تفسرها على نحو ما. لقد كان التعبير عن العواطف والانفعالات بالنبرات وملامح الوجه هو ما يميز التمثيل وما تنتظرونه من الممثل حتى وقت قريب، ولكن منذ مارلون براندو أصبحت النبرة اللامبالية والملامح الجامدة هي ما يحرص الممثل على إتقانه، ولا سيما إذا كان الموقف بحيث يثير أعنف الانفعالات). كل شيء على المسرح له دلالة تتنظم داخل الدلالة الكلية للعمل بجميع مكوناته. وكما أفادت الدراسة السيميوطيقية للمسرح والسينما من السيميوطيقا العامة في تحديد الطبيعة الرمزية (بالمعنى العام للرمز) لذين الفنانين، فقد أفادت منها

ولكنه يختلف عن بنفست الذى يفصل دراسة «الكل» - أى النص - عن دراسة العلامة اللغوية - الكلمة - محيلاً الأولى على السيميوطيقا ومخصصاً السيميولوجيا بالثانية، ثم مدخلاً الأولى في الثانية دون بيان واضح لكيفية الربط الذى يقترحه. وهناك مفهوم آخر لا يقل أهمية عن النص في الدراسات السيميولوجية الأحدث، وهو مفهوم «السمطقة» Semiosis الذى يرجع إلى بيرس، ويستخدمه ريفاتير لتفسير انتقال العلامة اللغوية من مستوى المعنى الاعتبارى المتعارف عليه (ويصح أن نطلق عليه اسم «الوضع») إلى مستوى المعنى المبتدع في سياق النص. هذا الانتقال، في نظر ريفاتير، هو «الحقل الأصيل للسيميوطيقا» (٢١٧). والواقع أن السيميوطيقا إذا كان لها أن تخرج من مجال اللغة الطبيعية (بمعناها الضيق الجامد عند سوسير وهو مجموعة المفردات الوضعية إلى جانب القواعد الملزمة في نظم الجملة) فلا معنى لها عن البحث في توليد الدلالات الجديدة سواء أكان ذلك من خلال العلامة الأصلية نفسها أم باصطناع علامات جديدة من مصدر آخر. لقد نبه سوسير إلى عدم قدرة اللغات الاصطناعية - إذا دخلت في الاستعمال العام - على الثبات أمام تيار التغير الذى يفعل فعله في اللغة الطبيعية بفضل استمراريتها ذاتها (ص ١٦٢)، ولكن الفكرة المسيطرة عنده بالنسبة إلى موضوع البحث اللغوى هي «دراسة الحياة العادية والمنظمة للهجة تامة التكوين» (١٥٨). ولذلك فإن مجال البحث في التغيرات التى تصيب العلامة نتيجة للنقل الإرادى أو شبه الإرادى من لغة وثوطن العلامات الجديدة في اللغة الأخرى (وحق من فرع من فروع المعرفة إلى فرع آخر داخل اللغة نفسها) يجب أن يكون محل بحث جاد وعميق من اللغويين العرب على الخصوص. وما فعله ريفاتير وغيره ممن خرجوا بالمصطلحات السوسيرية إلى أفق السيميوطيقا الأوسع هو في نفسه مثال جيد للتغير الذى يصيب العلامات الاصطناعية العلمية (وهي نوع من اللغة الاصطناعية) عند تداولها ولولين فئة قليلة من المتخصصين، كما أن هذه الأبحاث تضيء جوانب التغير في اللغة الطبيعية نفسها حين تصعد إلى مستويات ثقافية أعلى. يقول ريفاتير: «والحقل الأصيل للسيميوطيقا هو انتقال العلامات من مستوى معين من الحديث إلى مستوى آخر، أى تصعيدها من دلالة مركبة في مستوى أولى من قراءة النص إلى وحدة نصية تنتمى إلى منظومة أكثر تطوراً. وكل ما يرتبط باندرج العلامات من صعيد المحاكاة إلى مستوى أعلى من الدلالة فهو مظهر من مظاهر السمطقة Semiosis (٢١٧)

وهنا ينبغي أن نلاحظ كلمة جاءت من أفق النقد، وهي كلمة «المحاكاة». وقد جاءت - في الواقع - لتهدم، ولكنها أبرزت جانباً من جوانب العلامة تغفله اللغويات السوسيرية عادة: أعنى الجانب الإشارى. والسبب في ذلك واضح، وهو أن قسماً كبيراً من النقد الأدبى، منذ أرسطو، يعتبر محاكاة الواقع هي السمة الجوهرية للأعمال الأدبية والفنية بوجه عام. وفي عصرنا هذا لم يعد الفن محاكاة للواقع بل تحريف مقصوداً للواقع. لهذا ينزل ريفاتير «المحاكاة» إلى المستوى الأدنى من التعبير اللغوى (وهو الإخبار العادى في اللغة الطبيعية)، وتصبح الخاصية المميزة للغة الشعرية عنده هي تجاوز هذا المستوى إلى مستوى أعلى من «السمطقة».



دلالة العلامة الفنية ، وموضوعها . أما الدلالة فهي أيضاً « قيمة » و « بنية » ( موجودة في الوعي الجماعي كما سبق القول ) . ويسمى موكاروفسكى « المعنى » و « الدلالة » و « الموضوع الجمالي » . وأما « الموضوع » فقط - أو المشار إليه - فهو السياق الكلي للظواهر الاجتماعية « مثل الفلسفة والسياسة والدين والاقتصاد » ؛ ولكنه يمكن أيضاً أن يكون موضوعاً محدداً ( حدث ، شخصية ، الخ . ) مثل الأدب والرسم والنحت ، والفن عند موكاروفسكى أيضاً علامة مستقلة ، أى أن المشار إليه لا يقوم بأكثر من وظيفة « محور » للرمز الفني و « رابطة » بينه وبين الموضوع الجمالي .

ومع ذلك فإن « الموضوع » ( لمزيد من الوضوح نسميه « المحتوى الإشاري » أو « عنصر المحاكاة » ) يشكل وظيفة إضافية للنص إلى جانب وظيفة الجمالية ، هذه الوظيفة الإضافية هي « التوصيل » . وكلام موكاروفسكى عن اجتماع الوظيفيتين أو خضوع الثانية للأولى ، أو العلاقة الجدلية بينهما ، كلام في غاية الاضطراب . فهو لا يوضح ما يقصده بـ « بالموضوع الجمالي المودع في الوعي الجماعي » أكثر من أنه بنية وقيمة في الوقت نفسه - هذه المشكلة التي حلها ريفاتير في إطار استقلالية العلامة بأن حدد معنى العمل الفني كعلامة بوضعه داخل نظام العلامات التي من جنسه . ومع أنه يشير إلى أهمية « التحولات » التي تدخل في العلاقة بين العمل الفني والشئ المشار إليه - أي الدرجات المختلفة التي يمر بها العمل على سلم الواقع - الخيال ، أو المحاكاة - السمطقة - فإنه لا يتطرق إلى فكرة « تصعيد العلامة » التي أوضحها ريفاتير ، وهي فكرة أصيلة في سيميولوجيا بيرس ، وأداة قوية استخدمها السيميولوجيون من بعده لبحث النظم الدلالية الأكثر تركيباً .

إن هذه المقالة أو المحاضرة تعد من الأعمال المبكرة في سيميوطيقا الفن ، فقد كتبت في سنة ١٩٣٤ ، وهي لا تستفيد حتى من أفكار الشكليات الروس الذين اتصل موكاروفسكى بأعمالهم منذ بداياته العلمية « وقد يكون لإيجازها الشديد بعض الأثر في هذا . » ( « التحولات » التي يشير إليها موكاروفسكى ربما كانت مظهراً لفكرة « التفرغ » ) . على أن موكاروفسكى قد طور نظرياته الجمالية على مدى السنين ، كما يظهر في المقالة التي كتبها كاتب تشيكي آخر وهو ميلان بانكوفتش « الأسلوب الفردي ومشكلة المعنى في العمل الأدبي » ( ترجمت ضمن كتاب « اتجاهات البحث الأسلوبي » لكاتب هذا المقال ) . وعظمها وجوهرها تلخيص لأفكار موكاروفسكى المفرقة في أعماله على مدى أربعين سنة تقريباً . وفيها شرح لما سماه موكاروفسكى « الإيماءة الدلالية » semantic gesture ، وهو اصطلاح يبين نوع الدلالة الفنية حسب رأيه . فالعمل الفني لا يعطى أى دلالة محدودة ، ولكنه يعطى منظراً غير نفعي وغير عادي للواقع ، تلتقي فيه الذات الموحدة بالعالم من خلال الأسلوب الفردي . فالدلالة في العمل الفني - بناء على هذا - لا علاقة لها بـ « التوصيل » بالمعنى الذي نتحدث عنه تلك المقالة القديمة ، بل هي مجرد « إيماءة » للقارئ تساعد على أن يتأمل العالم ويصوغ موقفه منه .

ويمكننا أن نقارن « الإيماءة الدلالية » عند موكاروفسكى بـ « المولد » عند ريفاتير . ويبقى الفرق بينهما في النظر إلى « مرجع » كل منهما . فأما مرجع « المولد » فهو الأعمال الفنية المشابهة ، وأما

السيميوطيقا العامة فوائده لا يستهان بها . لعل من أهمها اقتران النظم السيميوطيقية وتبادلية العلامات . لقد أنكر سومير تعدد الدلالات اللغوية ، فنفى أن يكون لنبر مقطع ما دلالة مزدوجة ( ١٥٧ ) تمسكا منه - على ما يظهر - بمبدأ استقلالية العلامة وثباتها ، ولكن الدراسة السيميولوجية للمسرح نبهت إلى أهمية « الدلالات المصاحبة » ( ٢٤٣ ) . وما أخرى ذلك أن يطبق على لغة الشعر أيضاً ( وهو مطبق بالفعل من قبل السيميولوجيا ) حيث يلعب الوزن دوراً مهماً في الدلالة الشعرية ، مع كون الوزن داخلاً في بنية اللغة الشعرية ، في حين أن الدلالات المصاحبة في المسرح تكون جزءاً من استجابة الجمهور وتتج عن ملابسات وأعراف اجتماعية . كذلك أنكر بنفست ، من منطلق لغوي ، تبادلية العلامات من نظم سيميوطيقية مختلفة ( ١٨٠ ) ، ولكن الدراسات السيميولوجية للمسرح والسينما تثبتان العكس . فمن الممكن - مثلاً - استبدال علامة حركية بعلامة أيقونية ( ٢٤٢ ) ، ويمكن أن تحمل اللغة محل المنظر ( ٢٥٤ ) كما يمكن أن يحمل تحريك الكشف محل الإشارة اللغوية ( ٢٥٦ ) . وأهم من حلول العلامات بعضها محل بعض ما لوحظ من التوحيد بين نظامين للعلامات ( الصورة والكلمة أو الأيقونة والرمز ) توحيداً يعتمد على التعارض الجدلي بينهما ( ٢٧٣ ، ٢٧٤ ) ، بحيث يصح الكلام عن وحدة بوليفونية في المسرح ( ٢٥٠ ) - ومثل ذلك يمكن أن يقال عن السينما .

إن أهم ما تظهره الأبحاث السيميولوجية في الشعر والمسرح والسينما هو تحولات العلامة والمزج بين الأنظمة : الدلالات الجديدة التي تكتسبها المفردات في النص الشعري بفضل « المولد » - الدلالات الرمزية التي تكتسبها العلامات الأيقونية على المسرح - اللقطة السينمائية باعتبارها علامة محكومة بمواضع خاصة بالعرض السينمائي ، والمونتاج باعتباره تركيباً مطرداً للقطات - الموسيقى واللغة والمنظر باعتبارها شفرات متداخلة في علاقات جدلية . . . ونحن نشعر أن البحث السيميولوجي ، منذ اختار لنفسه أن يعتمد عن الفلسفة ، يسير في الطريق الصحيح طالما اتبع المنهج العلمي في جمع المادة وتحليلها . إن كلاماً من الشعر والمسرح والسينما يقدم مادة متجانسة للباحث السيميولوجي ، مادة تسمح له بالبحث عن وحدة أساسية يسميها « علامة » ويحاول اكتشاف القواعد التي تسير عليها في تصرفاتها المختلفة . وعندما تبلغ هذه الأبحاث الخاصة درجة معينة من النضج ، عند ذلك فقط يمكن الجمع بينها تحت عنوان « سيميولوجيا الفن » .

ولكننا نصدم في الواقع ببحث موكاروفسكى ، لأننا نراه قد سقط بين السيميولوجيا وفلسفة الفن . إن موكاروفسكى يشترك مع ريفاتير وإيلام ولوتمان في النظر إلى العمل الفني مجتمعاً على أنه علامة - « علامة كبرى » كما يسميها كير إيلام - ولكنه لا يحاول البحث عن العلاقة بين هذه العلامة الكبرى وبين العلامات الصغرى الداخلة في تكوينها . إنه - في الواقع - يستعير مفهوم العلامة ليطبقه على العمل الفني ككل ، وينظر إلى هذه « العلامة الكبرى » على أنها مكونة من دال ومدلول ، أو « رمز » و « دلالة » ، ويسند الرمز إلى الفنان والدلالة إلى الوعي الجماعي . ويلاحظ « كير إيلام » أن هذه العلامة الكبرى يجب أن تنجز إلى وحدات أصغر منها قبل أن نشرع في أى شيء يشبه التحليل ( ٢٤١ ) . ولكن موكاروفسكى مهتم بشيئين :



الاسم : أن سيميوطيقا الثقافة لا تضيف شيئا إلى الأنثروبولوجيا الثقافية ؟

هناك سببان يجعلان لسيميوطيقا الثقافة مكاناً بجانب الأنثروبولوجيا الثقافية (أوربما فوقها) . واحد هذين السببان يتعلق بالمادة والآخر يتعلق بالمنهج . فالأنثروبولوجيا الثقافية - على العكس - تدرس ثقافات مكتملة النمو . هذا فيما يتعلق بالمادة . أما فيما يتعلق بالمنهج فإن سيميوطيقا الثقافة تعتمد على اللغة ، وبالذات على المفهومين اللذين طورتهما الدراسات السيميوطيقية المختلفة وفي مقدمتها سيميوطيقا اللغة ، وهما مفهوم العلامة ومفهوم النص . وبينما تساعد تحولات العلامة على إدراك آليات التغير داخل الثقافة الواحدة فإن مفهوم النص يساعد على إدراك آليات التوحيد . يستخدم لوتمان وزملاؤه بجانب هذين المفهومين مفهومًا ثالثًا هو مفهوم « القواعد » ، ليقسموا الثقافات بعد ذلك إلى نوعين : ثقافات تغلب عليها النصوص وثقافات تغلب عليها القواعد ، مع اعترافهم بأن العنصرين ضروريان لكل ثقافة . إن هذه المفاهيم الثلاثة تلقي أضواء كاشفة على آليات الثقافة الحية التي تجمع بين الثبات والتغير ، وبين الوحدة والتنوع ، وتنمو نموًا مستمرًا من خلال سعيها الذي لا يهدأ لبسط سلطانها على المجال المحيط بها ، مجال « اللاتقافة » .

هذه المفاهيم الثلاثة : العلامة والنص والقواعد تعد مفاهيم سيميوطيقية عامة ، أي أن كل واحد منها يمكن أن يدخل في تكوين أنظمة سيميوطيقية « مختلفة » . فالألوان علامات وكذلك الكلمات وكذلك حركات الجسم . « النص » كذلك يقال عن قطعة أدبية لها شكل ووحدة ، وعن معزوفة موسيقية ، وعن سلسلة من الطقوس التي تراعى في مناسبة معينة . والقواعد تكون في فن كالتنحت أو العمارة أو الشعر ، وفي آداب المائدة ونظام الأعراس والجنائزات .

أما « اللغة » ، فزيادة على كونها خاصة بوقائع معينة ، وهي الوقائع الكلامية ، فإن علاماتها وهي الكلمات ، مرتبط بعضها ببعض ؛ أي أنها عناصر في نظام يتوقف معنى كل عنصر منها على علاقته بغيره ، بحيث يصح أن يقال إن العلامة في اللغة إن هي إلا علاقة . وفوق هذا فالنظام اللغوي بأسره نظام اعتباطي عرقي ، يتوارث من جيل إلى جيل ، تحافظ عليه الجماعة ويتلقاه الفرد ؛ ولكونه مجعما عليه يمكنه أن يؤدي وظيفته الاجتماعية في توصيل الأفكار . هذا هو مفهوم كل من اللغة والعلامة عند سوسير : مفهومان متلازمان ، لا يقوم أحدهما بدون الآخر . أما عند بيرس فالعلامة مكثفة بذاتها ، العلامة استدلال عقلي ، ومن ثم فالسيميوطيقا عنده لا تخرج عن كونها تصنيفا للعلامات من جهة نوعية الاستدلال ، ولا مكان ثمة للغة كنظام من العلامات التي تكسب دلالتها من علاقتها التماثل والتقابل .

على أن « العلامة » كما رأينا ، قد اتسع مدلولها بعد سوسير بحيث تفرع عنه « علاقة كبرى » وتولد منه مفهوم « النص » ، إذ اعتبرت الصفة الجوهرية للعلامة أنها ذات دلالة واحدة ( وسيكون على سيميوطيقا الأدب أن تعالج موضوع تعدد الدلالات في العلامة الواحدة أو النص الواحد ) . أما اللغة فإنها مخزن للدلالات . على أن مفهوم اللغة لم يبق منحصرًا في اللغة الطبيعية . لقد كان التصور الجديد للغة - كما سبق القول - تصورًا سيميولوجيًا من أول الأمر . وكان ذلك سببًا في تداخل ، وشبه تعارض ، بين مفهومي « اللغة »

مرجع « الإجماع الدلالية » فهو الجدل بين الذات المبدعة والواقع . نحن إذن نقارن بين نظريتين فلسفتين : نظرية بنيوية مغلقة على نفسها لا تحيل فيها العلامات إلا إلى علامات مثلها ( وهي نظرية غير مصرح بها عند ريفاتير ) ونظرية جدلية تقوم على تناقض الذات والموضوع ، الداخل والخارج ، وترتكز على قيم ( أيا كانت طبيعة هذه القيم ) . وفي الحالتين نرى السيميوطيقا تخضع خضوعًا مباشرًا لفلسفة عامة أولاً ، ثم لفلسفة فنية ثانياً ؛ أي أنها تقوم هنا بدور ثانوي وهو دور أداة مساعدة في التحليل .

وقد يبدو من غير المعقول أن نجد سيميولوجيا الثقافة أشد تماسكًا من سيميولوجيا الفن . فالفن داخل في مدلول الثقافة إلى جانب المعتقدات والأعراف وسائر المؤسسات التي يكيف بها الإنسان حياته الاجتماعية . ولكن الذي يسهل مهمة الباحث في سيميولوجيا الثقافة هو أنه يتناول هذه المهمة - أساساً - من جهة الفن . ولتعد مرة أخرى إلى بنفسك . يقول بنفسك : « وإذا تأملنا سلوكنا أو ملبسات الإنتاج والتبادل » - أي كل ما يدخل تحت مفهوم الثقافة - « لاحظنا أنها تستخدم مجموعة من نظم العلامات معا ، في كل لحظة من لحظات حياتنا » . ( ١٧٨ ) . ولكن هذه النظم كلها إنما تنضج لنا بواسطة اللغة : « إننا نستطيع أن نفسر علامات المجتمع من خلال علامات اللغة ، فاللغة - إذن - هي مفسر المجتمع » . ( ١٨١ ) .

ستكون لنا وقفة خاصة عند مفهوم اللغة في السيميوطيقا بوجه عام ، ولكننا نشير هنا إلى أن مفهوم العلامة لم يعد كافياً وحده لدراسة الثقافة . إن « نظم العلامات التي نستخدمها في كل لحظة من لحظات حياتنا » كما يقول بنفسك ، أي النظم التي تكون ما نسميه الثقافة ، كثيرة ومتنوعة ، كما أنها - من ناحية أخرى - لا تملك شيئاً بمئات الجهاز اللغوي البسيط والثابت الذي يسمح بالتعبير عن عدد لا يحصى من المعاني . ومن ثم فلا بد لها من مجموعة من القوالب المرنة ، التي تختلف درجة تركيبها ومرونتها من مجال إلى مجال . هذه القوالب هي التي تسمى بالنصوص ( وقد مر بنا استعمال ريفاتير لمفهوم « النص » في مجال الشعر ) . يقول لوتمان ورفاقه : « إننا نفهم الثقافة على أنها الذاكرة غير الموروثة للجماعة . وهي ذاكرة تعبر عن ذاتها في نظام من الحدود والأعراف . . . . . وبعمامة فإن تعريف الثقافة بأنها ذاكرة الجماعة يثير السؤال حول نظام القواعد السيميوطيقية التي تتحول بها خبرة الحياة البشرية إلى ثقافة . هل يمكن أن نعامل هذه القواعد على أنها برنامج ؟ إن كينونة الثقافة ذاتها تتضمن بناء نظام من طائفة من القواعد لترجمة الخبرة المباشرة إلى النص . ولكي يوضع أي حدث تاريخي في صنفه النوعي فإنه ينبغي أن يعرف به من قبل كل شيء كوجود حي وينبغي أن يفصح عن ماهية عنصر متميز في اللغة . وهذا العنصر اللغوي هو الذي يحيله إلى الذاكرة » ( ص ص ٢٩٨ - ٢٩٩ ) .

إن موضوع سيميوطيقا الثقافة هو عينه - إذن - موضوع الأنثروبولوجيا الثقافية . فنحن نعلم أن الأنثروبولوجيا الثقافية تدرس النظم التي يكيف بها الإنسان وجوده في الطبيعة والمجتمع . وقد استعادت الأنثروبولوجيا البنيوية بالفعل منهج علم اللغة البنيوي حين استخدمت الثنائيات المتقابلة كوسيلة لتمييز الوحدات الثقافية وإدراك العلاقات بينها . ولكن هل يعني هذا أن كل ما حدث هو تغيير في



وهذا النظام السيميولوجي « . ويمتد هذا التداخل والتعارض بين قطبين : فمن ناحية يُنظر إلى اللغة الطبيعية على أنها هي وحدها النظام السيميولوجي الكامل ، ومن ناحية أخرى تعامل مختلف الأنظمة السيميولوجية ، وحتى الشفرات الصوتية أو الحركية التي لوحظت في بعض أنواع الحيوان ، على أنها لغات . يشمل المنحى الأول في مقالة بنفست « سيميولوجيا اللغة » . يقول :

« تعطينا اللغة النموذج الوحيد الذي يمكن وصفه بأنه سيميوطيقي في بنيتها الشكلية وفي تأديته لوظيفته . فاللغة : ( ١ ) تتمثل في القول الذي يحيل إلى موقف ما ، فإذا تكلمنا فإننا نتكلم دائماً عن شيء ما : ( ٢ ) تتكون ، من حيث الشكل ، من وحدات مستقلة تمثل كل واحدة منها علامة : ( ٣ ) تنتج اللغة وتستقبل في إطار قيم إشارية مشتركة بين أعضاء مجتمع واحد : ( ٤ ) تمثل التحقيق الوحيد للاتصال بين ذات المتكلم وذات المخاطب .

وتمثل اللغة ، لهذه الأسباب مجتمعة ، التنظيم السيميوطيقي الأمثل ، وتعطينا فكرة واضحة عن وظيفة العلاقة ، كما تنفرد بتقديم صورتها المتكاملة . ويرتب على هذا أنها - هي دون غيرها - تستطيع أن تضيف ، وتضيف بالفعل ، صفة الأنظمة الدالة على مجموعة أخرى من العلامات ، وذلك بأن تعطيها شكلاً خاصاً هو شكل العلاقة التي تميز العلامة نفسها . ( ١٨٧ ) .

يلاحظ أن السمة الأولى التي تميز اللغة الطبيعية ، التي هي في الوقت نفسه أول مقومات النظام السيميوطيقي الأمثل ، هي أنها تشير إلى شيء ما خارج اللغة . وهذا هو ما يسميه ريفساتير « المحاكاة » ، ولكنه يرى اللغة الشعرية نقضاً له . ولا يتنافى هذا مع النظر إلى اللغة الطبيعية على أنها مستودع الثقافة أو « ذاكرة الجماعة » ما دمنا نسلم أيضاً بأن هناك أنظمة ثانوية للثقافة ، وأن بعض هذه الأنظمة تبين النظام الرئيسي وتكون مع ذلك ضرورية له ( ص ٢٩٧ و ٣١١ ) .

ويمكن أن تعد لغة الشعر نموذجاً متطرفاً - ومباشراً في الوقت نفسه - لهذه المبينة . ولكن هذه النظرة تتنافى حقاً مع نظرة بيرس التي تختزل العالم إلى علامات يحيل بعضها إلى بعض .

سواء أخذنا بقول بيرس أم بقول بنفست فاللغة الطبيعية تستوي مع غيرها من الأنظمة السيميولوجية من حيث العلاقة بالواقع ، فما يصدق على الأولى يصدق على الأخريات ، ويمكن أن يكون الفرق بين بعض هذه الأنظمة وبعض فرقاً في الدرجة لا في النوع . ويمكننا أن نقول الشيء نفسه عن السمة الثالثة ، فليس ثمة نظام سيميولوجي لا يرتبط بقيم إشارية مشتركة بين أعضاء المجتمع الواحد ، أي بنظام شفرى ( انظر لورتمان ورفاقه ص ٣٠٠ ) .

وتبقى سمتان تكاد اللغة الطبيعية تنفرد بهما دون سواها من النظم السيميولوجية : إحداها سمة شكلية ، وهي أنها مكونة من علامات

مستقلة ( وتنفوت الحصر من حيث الكثرة - انظر سوسير ص ١٥٩ ) . والسمة الثانية وظيفية ، وهي أن اللغة تمثل التحقيق الوحيد للاتصال بين ذات المتكلم وذات المخاطب ( تأكيد الكلمتين من عندي ) . فليست القضية قضية اتصال فحسب ؛ أي أن اللغة ليست مجرد جهاز إعلام بالمعنى العام لهذه الكلمة ، ولكنها جهاز تخاطب شخصي أيضاً . حقاً إن الشعراء صادقون حين ينسبون إلى العيون رسائل باللغة الخطورة والأهمية ، ولكن هذه الرسائل لا تتبع نظاماً سيميولوجياً معروفاً ، وفيها عدا اللغة لا نعرف نظاماً سيميولوجياً واحداً قادراً على نقل الرسائل من الضمير إلى الضمير .

يرتب بنفست على هذه الخواص خاصية أعم ، وهي أن اللغة ، ممثلة في العلامات المفردة ، تملك بعداً دلالياً مرجعه التعرف على المفردات والتمييز بينها ، وممثلة في الأقوال ، تملك بعداً دلالياً آخر مرجعه إنتاج الرسائل وتوصيلها . ثم يرتب على هذه الخاصية - بدورها - خاصية أعم ، وهي أن اللغة الطبيعية - دون غيرها من الأنظمة السيميوطيكية - تستطيع أن تترجم نفسها ، أو - على حد تعبيره - أن تصوغ كلاماً دالاً حول الدلالة نفسها ( ١٨٩ ) . وبفضل هذه الخاصية يمكنها أن تفسر الأنظمة السيميوطيكية الأخرى .

هنا - إذن - حجر الزاوية في الدلالة . وهنا وضحت ، بصورة عملية ، الإشكالية التي طرحها سوسير حين جعل الدال والمدلول كليهما نفسيين . إن هذه الإشكالية قد لا تنضج إذا نظرنا إلى حال المتلقى ، ولكننا إذا نظرنا إلى منتج الرسالة لم يبق ثمة خفاء : فلو أن منتج الرسالة يبحث في ذهنه عن دال يناسب المدلول الذي في ذهنه أيضاً ، لما أمكنه أن يفكر في الدال والمدلول مجتمعين .

هذه هي الفجوة التي يقفز فوقها بنفست ، لأن السيميولوجيا أرادت أن تكون علماً وضعياً ، وأن تقطع الحبل الذي يربطها بالفلسفة . فكون اللغة تملك بعدين دلاليين ، بعداً سيميوطيقياً وبعداً سيمنتيقياً ، لا يستتبع بالضرورة أن تكون اللغة قادرة على صياغة أقوال عن نفسها . وستكون لنا عودة إلى هذا الأساس الفلسفي - المهجور - للسيميولوجيا فيما يلي . ولكننا نتقل الآن إلى مناقشة القطب الآخر للعلامة بين اللغة والنظام السيميولوجي ، وهو إدعاء الترادف بينهما ، لا بمعنى أن النظام السيميولوجي الكامل لا يتحقق إلا في اللغة ، بل بمعنى أن كل الأنظمة السيميولوجية - حتى أنظمة الاتصال بين بعض أنواع الحيوان - هي لغات . يتولى هذه المناقشة نعوم تشومسكي في مقالة « اللغة البشرية وأنظمة سيميوطيكية أخرى » ، ويقترّب جداً من اكتشاف الفجوة التي يكاد - ولا مبالغة هنا - يغيب فيها مفهوم الدلالة نفسه . وسيوضح ، خلال ذلك ، لماذا لا تقوم الدلالة السيمنتيقية ، أي إنتاج الرسائل وتوصيلها ، دليلاً على قدرة اللغة على أن « تصوغ كلاماً دالاً حول الدلالة نفسها » .

ويجب أن نعهد للحديث عن هذه المقالة بكلمة عن خلفيتها العلمية ، وطريقة عرضها ، وكيفية قراءتها . إن تشومسكي يتناول مسألة اللغة على أنها مسألة بيولوجية ، ويناقش عدداً من الأبحاث التي حاولت إثبات أن بعض أنواع الحيوان - ولا سيما القردة العليا - يمكن تعليمها « لغة » بشرية . أي أنه يجادل خصومه الفكريين بمنطقهم وعلى أساس معطياتهم . وهي معطيات ترجع أصولها إلى مدرستين في علم النفس : المدرسة السلوكية ومدرسة الجشتالت ، وأبحاثهما التي



هذا كله من مقالة تشومسكي يدخل في باب الدحض أى إظهار خطأ الفروض التي ذهبت إلى أن اللغة لا تتميز تميزاً جوهرياً عن طرق الاتصال التي يمكن تلقينها لأنواع من الحيوان أو تلك التي تقوم بها أنواع أخرى من تلقاء أنفسها . ولكننا نقرأ فيها أيضاً نقاطاً إيجابية وذلك حيث يتحدث عن الخصائص البنائية والوظيفية للغة البشرية ( الطبيعية ) . ومن أهم هذه النقاط أنه ينفي كون الهدف الأساسي من اللغة هو تحقيق الاتصال ، ويذكر من استعمالات اللغة الطبيعية - حتى في مرحلة مبكرة جداً من حياة الطفل - طلب المعلومات لمجرد تعزيز الفهم ، والتعبير عن رأى أو أمنية ، ومناجاة النفس . ويلاحظ تشومسكي أن هذه الأغراض تختلف اختلافاً جوهرياً عن الوظائف التي تظهر في أنظمة القردة مثلاً ، والتي تهدف إلى تحقيق المنفعة لا غير .

إن تشومسكي بهذه الملاحظة الأخيرة يقترب جداً - كما سبق القول - من تأكيد الوظيفة الجوهرية للغة الطبيعية - تلك الوظيفة التي لاحظها بنفست من قبل وعزا إليها مقدرة اللغة على أن تفسر سائر الأنظمة السيميولوجية في المجتمع ، وهي مقدرة اللغة على أن تصف الفكر نفسه . فليس التعبير عن رأى أو أمنية ، ومناجاة النفس ، وطلب المعلومات لمجرد تعزيز الفهم - إلا أشكالاً مختلفة من وصف الفكر .

لعل القارئ ينتظر مني ، وقد جلت معه هذه الجولة بين طائفة مختارة من أبحاث علماء السيميوطيقا ، أن أقدم إليه رأياً واضحاً محدداً في هذا العلم . إن الخلاصة الأخيرة التي تشبه الحكم النهائي يمكن أن تكون مريحة للقارئ ومرضية لغرور الكاتب ولكنني لن أقع آخر أمرى فيها أنكرته أول أمرى . إن أهم ميزة لكتاب « أنظمة العلامات » في نظري هي أنه يحفز القارئ للتفكير . وقد حاولت أن ألقى بعض الأضواء الكاشفة عبر الكتاب ، أن أرسم بعض الحدود دون أن أطمس الروابط وهذه - فيما أحسب - فائدة عظيمة من فوائد البحث الحديث في العلوم الإنسانية : أعني أن « التفصيل » articulation - أى تمييز بعض الأجزاء عن بعض ، وبعض المفاهيم عن بعض ، لازم لإمكان التفكير في العلاقات بين هذه الأجزاء . كما أن معرفة الإضافة الخاصة التي يمكن أن يقدمها كل علم شرط ضروري لاستفادة العلوم بعضها من بعض . وإذا لم تستطع السيميوطيقا أن تحدد مجالها الخاص الخاص الناعت بين عشرات العلوم الحديثة . فكل علم اهتدى إليه عقل الإنسان يقوم على « علامات » . وقد تعمدت أن اخترق الأبحاث المرجعية في هذا الكتاب ، حاملاً مفهومي « العلامة » و « اللغة » الجوهريين ، مستعينا بما وصلت إليه يدى من دراسات أخرى ، واضعاً نصب عيني غرضين يمكن أن يكونا متباينين : الإشارة إلى بعض مظاهر التنوع والخصوبة في مباحث هذا العلم ، وإبراز الوحدة الجوهرية التي « ينفصل » بها هذا العلم عن سائر العلوم المجاورة والمساعدة ، والتي تمكنه من تحديد مشكلاته قبل إخضاعها للتحليل .

وفي مثل هذه المحاولة يتعرض الكاتب - لا محالة - لخطر التحكم ، وهذا ما حرصت ألا أقع فيه . على أن ما حصلته من دراسة المقالات المرجعية سيكون دليل في مراجعة المقالات الجديدة . وهذا ما أنصح به للقارئ : أن يبدأ بقراءة المقالات المرجعية المترجمة ويقطعها طويلاً

نشطت على الخصوص في العقود الثلاثة الأولى من هذا القرن حول عملية التعليم : أما السلوكيون فقد تركزت أبحاثهم حول « رد الفعل المشروط » ( مثل تجارب بافلوف المشهورة على الكلاب ) ، وأما الجشتالتيون فقد درسوا ذكاء القردة ، بعد أن قرروا أن حقيقة الذكاء تنحصر في إدراك موقف مركب وابتكار الحل المناسب له . وكان وراء هذه الأبحاث افتراضات البيولوجيا التطورية حول إمكان تتبع أصول النشاط النفسى للإنسان في أصوله الحيوانية البعيدة .

كانت لهذه الأبحاث - في ذاتها - قيمة علمية قد يصعب تحديدها حتى في الوقت الحاضر ، ولكنها على كل حال وافقت هوى صاحب الإنسان منذ نشأته ، هو تدريب الحيوان وتعليمه بعض أفعال البشر . فتلفها كتاب الثقافة العلمية الشعبية ، وما لبثت أن فتحت باباً جديداً في قصص الخيال العلمى . وكثيراً ما يحدث أن تعود بعض الأفكار العلمية المهجنة لتتزيأ بالزى العلمى وتندس بين الأبحاث العلمية .

يناقش تشومسكي بعض التجارب التي أجريت على الحمام وقردة الشمبانزى لاكتشاف مدى قدرتها على استخدام الرموز بطريقة تشبه استخدام البشر للغة . وتتلخص حجته « البيولوجية » فيما يلي : إن وجود قدر من التشابه بين الصور البدائية من القدرة اللغوية عند الإنسان وبين بعض أنواع الاتصال الرمزي عند القردة مثلاً لا يكفي للقول بأن القردة تملك قدرة لغوية بدائية . فإن هذا القول مبنى على الزعم بأن إنتاج بعض الرسائل واستقبالها هو جوهر القدرة اللغوية . وهذا كما لو قيل إن جوهر عملية الطيران هو قطع مسافة ما في الهواء بدون أن يلمس الكائن الحى الأرض . فبناء على ذلك يمكن أن تصدق مقولة « الطيران » على النور والإوز الكندي والدجاج والبشر ، لأن من البشر من يتدربون على القفز لمسافة عشرة أمتار أو أكثر .

ولكن ماذا لو أمكن أن تجرى تجارب على الإنسان والحيوان لمعرفة إمكان تعطيل القدرة اللغوية لدى الإنسان وتعليميتها لدى الحيوان بحيث يثبت أن التشابه بينهما هو أكثر من تشابه عارض ؟ هذا فرض غير ممتنع علمياً ( مهما تكن الموانع الأخلاقية التي تحول دون إجراء مثل هذه التجارب على الإنسان ) . ولكن تحقيقه لا يزال في طي الغيب . والفرض الراجح « بيولوجيا » ، وفي حدود التجارب التي أجريت حتى الآن - يقول تشومسكي - هو أن القدرة اللغوية خاصة بالإنسان ، وفطرية كامنة فيه ، كسائر القدرات التي تكون كامنة في الجينات الوراثية وتظهر خلال النمو بفضل التفاعل مع البيئة . وهناك دليل قوى على صحة هذا الفرض وهو سرعة اكتساب الطفل للغة الأم ، مع ما تنطوى عليه قواعد اللغة من تعقيدات تركيبية كثيرة .

من هذا العرض الموجز يتضح أن المناقشة البيولوجية لا تثبت أو تنفي شيئاً فيما يتعلق بإمكان وجود لغات أخرى . ولكن هذا التقرير يستتبع أن ثمة فروقاً جوهرياً بين اللغة البشرية ( الطبيعية ) وسائر وسائل الاتصال الأخرى ، كصياح القردة أو رقص النحل ، ويذكر تشومسكي الموسيقى أيضاً في هذا السياق . ولذلك فقد نساءل إن كانت ثمة جدوى من الجمع بين اللغة الطبيعية والأنظمة السيميوطيقية الأخرى في بحث واحد . إن تشومسكي لا يطرح هذا التساؤل ، ولكنه تساؤل وجيه ، طالما أن اللغة الطبيعية تختلف اختلافاً جوهرياً عن الأنظمة السيميوطيقية الأخرى ، حتى البشرية منها .



وتقابلك سيزا قاسم بطموح من نوع آخر . فالسيمولوجيا « في اعتقادنا ، قد تعيننا على تحويل العلوم الإنسانية من مجرد تأملات وانطباعات إلى علوم بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة » ، وتتكلم عن جمع المادة وتصنيفها ووصفها واستخلاص العلاقات بينها عن طريق التجريد وكان العلوم الإنسانية لم تعرف هذا من قبل . ثم تتكلم ، بتحديد أكثر ، عن « تصنيف هذه المادة ( أى المادة الأدبية ) طبقاً لقواعد رياضية » فإذا كان هذا طموحها فقد أخطأت السبيل إليه ، لأن القوانين الرياضية التي تدخل في تصنيف المادة الأدبية لا عمل لها في السيميوطيقا ، ولكنها استخدمت في بعض الدراسات الأسلوبية وأعني بالتحديد قوانين الإحصاء وقوانين التحليل العائلي ، وهذه أبحاث أمر بها تصفحاً ، ولكنني أعلم أن في بلادنا بعض المهتمين بالرياضيات اللغوية والأدبية ( وقد قرأت مقالاً عنوانه « دور الحاسب الآلي في تحليل النصوص الأدبية » بقلم ليلى الشربيني ، في عدد مارس ١٩٨٧ من مجلة كومبيوتر ) . ولا شك أن السيدة سيزا قاسم بموهبتها التنظيمية وشخصيتها الاجتماعية الممتازة قادرة على أن تجمعهم لتقديم لنا عرضاً لهذا الفرع الحديث من العلوم الإنسانية كما قدمت هذا العرض القيم للسيمولوجيا .

ويبقى من هذه المقدمات مقال أمينة رشيد . وهو ينحو نحو فكرة شاملة أو تفسير جامع ، ولكنه لا ينجح في تحقيق ذلك نظراً لسعة المادة ، فتلمح الفكرة مطلة هنا وهناك وسط حشد من العناوين والأسماء والموضوعات الفرعية . هذه الفكرة هي العلاقة الجدلية بين الفكر والواقع . وواضح أنها أوسع كثيراً من السيميوطيقا ، وأقدم كثيراً من الوعي المعاصر . ولذلك راحت الكاتبة ترصد نشأتها من الفلسفة اليونانية إلى عصر النهضة والعصر الحديث مروراً بالفلسفة الإسلامية والفلسفة الأوربية في العصر الوسيط ، قبل أن تصل إلى السيميوطيقا . وطبيعي أن تتوه منها الفكرة بين هذه التفاصيل .

على أننا ندرك أهمية المحاولة ، ونتعاطف مع منطلق الكاتبة ، وهو وضع السيميوطيقا كلها موضع التساؤل الجاد في مناخ حضارى كمناخ العالم العربى هذه الأيام ، ومع منظورها الذى يحاول أن يشمل السيميوطيقا في نظرة واسعة إلى المسعى البشرى الدائب للوصول إلى « الحقيقة » ، وإن كانت كلمة « الحقيقة » ، بهذا الإطلاق ، تبدو غريبة على الفكر المعاصر الذى لا يعرف إلا القيم النسبية .

ولابد من وقفة طويلة نوعاً عند مقالة نصر حامد أبو زيد « العلامات في التراث - دراسة استكشافية » . ومهما أطلنا الوقوف عند هذه الدراسة فلن نوفىها حقها في مراجعة شاملة كهذه فنحن هنا أمام بحث جديد وأصيل ، يلامس علوماً عميقة الجذور كثيرة الفروع في الثقافة العربية : علم الكلام وعلم التفسير وعلم اللغة وعلم البلاغة . وهو إذ يعقد الصلة بين هذه العلوم جميعها حول موضوع العلامات - دون أن يضيع في ثناياها - يلقي أضواء كاشفة لا نشك أنها ستفتح آفاقاً جديدة للباحثين في هذه العلوم ، فضلاً عن أنها ترسى أساساً صالحاً لسيمولوجيا عربية - إن أبى نصر إلا أن يسميها بهذا الاسم . ولقد فرغت الآن من القراءة الثالثة أو الرابعة لهذه الدراسة ، ولا أذكر كم مرة هممت أن أضعها من يدي وأمسك بالقلم لأكتب - وحسبك هذا دليلاً على خصوصيتها . والحق أنى لو أردت أن أناقشها بأى قدر من التفصيل لوجب أن أفرد لها مقالاً في مثل طولها أو أطول منها

وعرضاً ثم يتجه بعد ذلك إلى المقالات المنشأة ، وإن كانت قد صنعت في أول الكتاب على أنها مقدمات .

وأحسب أن القارىء سيزداد اقتناعاً بعدم جدوى الخلاصات الجامعة المانعة حين يقرأ هذه المقالات . فمن بين المقالات الخمس هناك اثنتان فقط لكل منها موضوع محدد : واحدة عن سوسير وكتابه « دروس في علم اللغة العام » ، والأخرى دراسة استكشافية - كما وصفها صاحبها - عن العلامات في التراث . أما المقالات الثلاث التي صدر بها الكتاب وجعل لها عنوان عام « دراسات » فأولها بقلم فريال جبورى غزول وعنوانها : « علم العلامات ( السيميوطيقا ) : مدخل استهلالي » ، والثانية بقلم سيزا قاسم وعنوانها : « السيميوطيقا : حول بعض المفاهيم والأبعاد » ، والثالثة بقلم أمينة رشيد وعنوانها : « السيميوطيقا في الوعي المعاصر » ، والعناوين ذاتها تدل على تداخل الموضوعات ، وقد وقع بالفعل كثير من التكرار فيما بين المقالات الثلاث ، وبينها مجتمعة وبين الأصول المترجمة . والخير للمترجم إذا أراد شرح نص أن يرفق به شرحاً ، لا أن يعيد عرض الموضوع نفسه بطريقة مختلفة ، والهوامش هي التدبير النموذجي في هذه الحالة .

وقد كانت سعة الموضوع - في هذه المقالات الثلاثة - مدعاة للتسطح والتشتت ، فهي لا توضح مشكلات ولا تثير مشكلات ، بل تغرقك في فيض من المعلومات غير المترابطة ، كمن يطوف بك أمام فترينات المحلات الأنيقة في شارع تجارى من شوارع وسط المدينة .

ولكننا نستطيع أن نقرأ هذه المقالات بطريقة أخرى : نستطيع أن نقرأها على أنها ثلاثة أنظار في السيميولوجيا ، أو قل ثلاث تجارب مع السيميولوجيا . وهي - بهذه الصفة - لا تخلو من قيمة .

أما المقالة الأولى فتدور حول فكرة أساسية ، وهي أن السيميوطيقا علم يستوعب العلوم كلها أو يهيمن عليها ، مثل الفلسفة قديماً . والكاتبة تستند في ذلك إلى تعريف فضفاض للعلامة : « شئ معبر عن شئ آخر » ، ولذلك تدخل فيها تغيرات الطقس التي تستجيب لها الطيور فتهاجر ، ورقصات النحل التي يدل بها سائر النحل في الخلية على موطن الغذاء . ولا بد أن نتساءل : هل يمكن أن تجتمع العلامات العرفية : التي يتوارثها المجتمع والعلامات البيولوجية المتوارثة في الجينات ؟ وماذا يفيد العلم من مثل هذا الجمع ؟ ولكن يبدو أن الكاتبة أخذت مفهوم بيرس للعلامة ، وهو مفهوم شكلي ، منطقي ، فجعلته مفهوماً موضوعياً ، وبذلك أصبح كل ما في الأرض والسما موضوعاً للسيمولوجيا .

ومع ذلك تشير الكاتبة إلى السيميوطيقا على أنها « علم محدد » ( ص ١٣ ) ولكنها لا تعطينا تحديداً له ، بل تغلبها حماسها الشخصية ، والجديرة بكل تقدير في حد ذاتها ، للبحث عن « شئ » يوحد بين شتى جوانب المعرفة الإنسانية ، ويعيد إلى الحياة تكاملها « في زمن التجزؤ والاستلاب » وهي ترى أن هذا النوع من التوحيد هو « الرغبة الكامنة في السيميوطيقا » ( ص ١٦ ) فتساءل مرة أخرى : أهى رغبة السيميوطيقا أم رغبة الكاتبة ؟ وإن كانت السيميوطيقا فهل يمكن أن نتحقق عن طريق السيميوطيقا ؟



قلت : ليس في وسع أحد أن يتنبأ بالمستقبل ، ولكننا نستكشف فقط إمكانيات الحاضر .

ويترب على هذا - بالنسبة لبحث نصر - أن تصنيف موضوعاته حسب مباحث « السيميوطيقا » المعاصرة ليس بالتصنيف المقبول في نظري ، بل إنني نفرت من هذه التسمية « السيميوطيقا » وفضلت عليها « علم الدلالة » في قسم منها و « علم الوضع » في قسم آخر . يترتب على هذا أيضاً أن الكلام عن « أنظمة الدلالة » في الثقافة العربية كلام ترفضه الثقافة العربية ؛ فالمفكرون العرب أو المسلمون تحدثوا عن « علامات » أو « أدلة » ولم يتحدثوا عن أنظمة علامات . اللغة ، في التفكير السيميوطيقي الغربي ، تكون نظاماً ، لأن العلامات ، التي هي الكلمات المفردة ، تشكل فيما بينها نظاماً . ومن ثم كانت اللغة ( أو أنظمة العلامات عموماً ) بالنسبة إلى السيميوطيقا هي العالم ، وليست مجرد صورة للعالم . العلامات في الثقافة العربية الإسلامية ، ليست حتى صورة للعالم ، بل هي تصوير للعالم . هذا هو الكثر المخبوء الذي اكتشفه الفكر الصوفي ، وعرضه نصر أجمل عرض وأقواه : ففي الثقافة العربية الإسلامية الإنسان لا يخلق العالم بل يجاهد ليتصل بأسراره . العلامات أفراد ، ليست نظاماً . والناس - كالعلامات - أفراد كذلك . ربما كان ثمن ذلك هو الفوضى ، السلطة ، في الدين كما في السياسة والفكر . ربما كانت قوة « المواضعة » وسيلة للتحكم في هذه الفوضى . ربما كان الاستبداد وسيلة أخرى . كل هذه مشكلات تبحث من قلب الثقافة العربية الإسلامية ، ومن قلب المشكلات سوف تظهر إمكانات المستقبل .

نصر يحاول استكشاف العلامة في تراثنا وعينه على السيميوطيقا ، وكان يكفيه أن تكون في خلفية وعيه . ولأن عينه على السيميوطيقا لم يعط فكرة « الكلام النفسي » حقها ، وهي في نظري محور من أهم محاور الفكر الإسلامي ، وعمد في هذه الدعوى ابن خلدون نفسه . ليس معنى هذا أنها فكرة عالمية . لقد وجدت عند أوغسطين أيضاً ، حين كنت أراجع كتاب « نظريات الرمز » لتودوروف ( الفصل الأول ) . يقول تودوروف حاكياً كلام أوغسطين :

« إن الكلمات لا تعين الأشياء بصورة مباشرة ، ولا تزيد على أن تعبر . ولكن ما تعبر عنه ليس فردية المتكلم بل كلاماً باطنياً سابقاً على اللغة . وهذا يرجع بدوره - على ما يبدو - إلى عاملين آخرين : فهناك - من جهة - الآثار التي تتركها موضوعات المعرفة على النفس ، ومن جهة أخرى المعرفة الفطرية التي لا يمكن أن يكون مصدرها غير الله » .

ثم يستشهد بالنص التالي من كتاب أوغسطين « تدريب الشادين » :

« إن الكلام الذي يسمع في الخارج هو إذن علامة على الكلام الذي يشرق في الباطن ، والذي يستحق قبل غيره اسم الكلام . فالذي نخرجه من أفواهنا ليس إلا التعبير الصوق عن الكلام ، وإذا سمينا هذا التعبير كلاماً فلأن الكلام يتخذ لينقله إلى

( وقد شغلت في الكتاب ستين صفحة ، أي نحو الخمس ) فأننا أفنع الآن بالحديث عنها في سياق الكتاب ككل . ومدخل لها هو مدخل الدراسة ذاتها . فالكاتب يبدأ بطرح إشكالية الثقافة العربية المعاصرة بين التراث العربي والثقافة الغربية المعاصرة أيضاً ، ويرى أن موقفنا من هذه الإشكالية ينبغي أن يكون الارتكاز على الحاضر الذي يجتمع فيه الطرفان . وهذا في تقديري غير كاف . فقد تجاوزنا ( بعد « فن القول » لأستاذنا أمين الخولي ) وضع الصورة التراثية للثقافة والصورة المعاصرة لها إحداها إلى جوار الأخرى ، لا استخلاص النتائج التي لن تكون - بالطبع - في مصلحة التراث ، « ولا تهريب » كما يقول نصر . واغهدف الآن ( ولا أزعم أني بلغته ) هو أن ندرس تراثنا في سياق التاريخي ، ولا أقول إننا عندئذ ستكون قادرين على استخلاص « الثوابت » فيه ، فهذه « الثوابت » - في أغلب الظن - لن تكون إلا ما نتصور نحن أنه أنسب لحاضرنا . وإنما أقول إننا إذا فهمنا تراثنا في إطار الثقافة الإنسانية أمكننا أن نحول هذا التراث إلى قوة دافعة إلى الانطلاق من جديد في مسيرتنا الحضارية ، بدلاً من كونه حملاً يثقل كواهلنا ويقيد خطانا ، كما هو الآن .

تختلف الصورة العامة للمباحث الدلالية في الثقافة العربية - كما أتمنى هذه الصورة - عن تلك التي رسمها نصر وذلك لاختلاف المنطلق ، على الرغم من اتساقه مع كثير من التفاصيل . ( ويسعدني أن أقرر أني أفدت من دراسته في غير موضع ) . فأولاً : أرى أن مفاتيح الدراسة ( أو « إطارها المرجعي » كما يحب البعض أن يقولوا ) يجب أن تؤخذ من التراث نفسه ، ولا يمنع ذلك - بطبيعة الحال - من المقارنة بين الصورة التراثية وأي صورة أخرى ، قديمة أو حديثة ، ولا سيما على مستوى الأصول .

وثانياً : أرى أن المجال الخصب للمقارنة بين تراثنا القديم والثقافة الغربية هو العصور الوسطى وعصر النهضة ، وقبل العصر الحديث ، وذلك لأسباب موضوعية وتاريخية ، وأخرى تتصل بحاضرنا ومستقبلنا . فالطابع المهيمن في ثقافتنا كان طابعاً دينياً ، وكذلك كان طابع العصور الوسطى الأوروبية . والثقافة الأوروبية خرجت من العصر الوسيط إلى عصر النهضة بفضل تأثرها بثقافتنا ( بين أسباب أخرى ) ، وذلك كما نحاول نحن اليوم أن ننزع بالثقافة الغربية لنتقل بثقافتنا إلى مرحلة جديدة ، ولذلك أشبه دراستنا للثقافة الغربية في العصر الوسيط وعصر النهضة ( حين ندرسها ! ) بحال من ينظر إلى صورته في المرآة . وثالثاً : لا يخفى على كل دارس للحضارة الغربية المعاصرة أن هذه الحضارة تقف الآن عند منعطف وليس في وسع أحد أن يتنبأ بالمستقبل ، ولكني ثمة إجماع أو شبه إجماع على أنه سيكون مختلفاً عن الحاضر اختلافاً عميقاً . وأحد احتمالات المستقبل - إن لم يكن الاحتمال الأقوى - هو النبش في الماضي لا استعادته على مستوى أعلى - حسب قانون « نفى النفي » وهو قانون مطرد في حركة التاريخ . وهناك - على قدر علمي - اهتمام متزايد في ثقافة الغرب في الوقت الحاضر بثقافة العصور الوسطى . وعندى أن الثقافة العربية القديمة هي المرجع الأهم ، لأن البداية الجديدة - التي كانت جديدة - في النهضة الأوروبية لم تكن إلا احتمالاً واحداً من احتمالات التطور . إذن فمن المعقول جداً ، بإعادة النظر في الثقافة العربية القديمة من موقفنا الحاضر ، أن يبدأ التطور من مسار مختلف ، على حسب واحد من الاحتمالات التي أسقطت حين تحققت البداية لمسار النهضة الأوروبية .



وبعد ، فقد كنت أقدر أن أكتب عرضاً لهذا الكتاب أو تعريفاً به  
لا يستغرق إعداده مني أكثر من أسبوع أو أسبوعين ، فإذا بي أعكف  
عليه أكثر من ثلاثة أشهر لأخرج منه بهذه الحصيلة ، التي حاولت أن  
ألخصها قدر المستطاع . وكتاب يمكنه أن يشغلك إلى هذا الحد ، في  
هذا الزمن ، كتاب مهم بدون شك !

الخارج . وبذلك يصبح كلامنا - بشكل ما - صوتاً  
مادياً ، متخذاً ذلك الصوت حتى يظهر نفسه للناس  
في صورة محسوسة ، كما أصبح كلمة الله جسداً ،  
متخذاً هذا الجسد ليظهر نفسه للناس ، هو أيضاً ،  
في صورة محسوسة ، ( ١٥ - ١١ - ٢٠ )



مركز تحقيقات كتابية وعلوم إسلامية

# المصطلح اللساني وتحديث العروض العرنى

سعد مصلوح

١ - فائحة : ثمة اتجاهان في الدرس العروضى المعاصر ؛ فأما أولهما فالتجاء تقليدى يتغيا أصحابه تهذيب عروض الخليل ، وتيسير السبيل إلى فهمه ، دونما خروج عن ماسته الخليل من سنن ، وما أبدع من مصطلح .

ويتسم هذا الاتجاه بسمة تعليمية تنفع بتلفين الشدة من المبادئ والتدريبات ما يعينهم على تعرف البحور وتقسيم الأبيات ، وتحديد ما يعرض لها من زخافات وعلل . أما ثانى الاتجاهين فقد نصب نفسه لغاية أصعب مراما وأبعد مدى ؛ إذ تراجعت فيه الغاية التعليمية وإن لم تتوار بالحجاب ، لتفسح الطريق للتفسير والتحليل ، وأحيانا لاقتراح البديل .

وآيا ما كان حظ هذه الجهود المبذولة عند أصحاب الاتجاه الثانى من التوفيق فقد فزع جميعهم إلى حقل الدرس اللسانى بعامه ، والدرس الصوتى بخاصة ، لتحقيق ما نصبوا له من غاية . وأحسب أنه لم يكن لهم من ذلك بد .

وهكذا اتخذت المصطلحات والمفاهيم اللسانية طريقها إلى الدرس العروضى ، وصار لها الصدارة فى كل ما يدور من جدال ، وفى صياغة ما يقترح من أبدال .

وهذا البحث معنى بتحقيق غاية متواضعة ، وإن تكن غير يسيرة المثال ؛ تلکم هى تتبع رحلة المصطلح اللسانى إلى الدراسات الرامية إلى تحديث العروض ، وما أصاب المفاهيم اللسانية فى مهجرها هذا من تغير أو سوء تفسير ، ثم الرصد لما نشأ عن ذلك كله من خلاف يستحيل رفعه بغير تدقيق المفاهيم المصطلحية ، ووضعها فى سياقها العلمى المنضبط .

وربما كانت هذه الغاية القريبة المتواضعة مزلقا إلى الخوض فى أم القضية ، وهى تحديد هوية العروض العربى ومكانه من الأعارىض التبرية أو الكمية أو المقطعية . ولما كان باب القول فى هذا الأمر ذا سعة ، وكان هذا البحث بمثابة المدخل والتمهيد له ، فقد حاولت ما وسعتنى الحيلة ألا أتقحم على غمرات هذه اللجة حتى تنتهى من الكلام فى أمر تحرير المفاهيم المصطلحية ، وهى أس الخلاف ومدار الجدل . ولنا فى مناقشة كتاب كمال أبو ديب « فى البنية الإيقاعية للشعر العربى »<sup>(١)</sup> مقنع ؛ فمن خلاله سيتيسر لنا معالجة عملى سلفيه : إبراهيم أنيس وشكرى عياد ، ونعنى بهما ترتييا « موسيقى الشعر »<sup>(٢)</sup> ، و « موسيقى الشعر العربى : مشروع دراسة علمية »<sup>(٣)</sup> .

٢ - عن الوزن والإيقاع :

التقليدية من نهج . ويبقى - على أى حال - أن هذا الاستخدام قد جاء على سنة المجاز لا الحقيقة . أما أبو ديب فقد أثر أن يكون كتابه معالجة للبنية الإيقاعية للشعر العربى . والإيقاع مصطلح من مصطلحات الشعر والعروض قابل للتحديد ، أو هكذا ينبغي أن يكون . وقد حمله

اتخذ أنيس وعياد من عبارة « موسيقى الشعر » عنوانا لعمليهما . وليس فى أى من الكتاين ما يفسر علة إثارة هذه العبارة ، إلا أن يكون إعلانا منها بمغايرة هذين العاملين لما درجت عليه كتب العروض



كان الإيقاع أمراً ذاتياً كامناً في نوع الإدراك ، فكيف يكون نقل هذه الفاعلية إلى المتلقي ؟ أمن خلال القراءة أم السماع ؟ أم هي أمر منوط بالصنعة الشعرية نفسها ؟ ثم ، ما المقصود « بالحركة الداخلية ذات الحيوية المتنامية » . وما المراد « بالوحدة النغمية العميقة » ؟ وكيف يتم إضفاء الخصائص المعينة على عناصر الكتلة الحركية ؟ أعني من ذا الذي يضيفها : الشاعر بصنعه ؟ أم المنشد بأدائه ؟ أم المتلقي بتصوراته ومدرجاته ؟ أسئلة كثيرة لا أحسب أن لها في العبارة جواباً أو ما يشبه الجواب . ولا ينبغي الاحتجاج في هذا المقام بأن العبارة تعريف عام ثم تأتي التفصيلات من بعد . فالتعريف إنما سمي تعريفاً لأنه تعريف . وربما تظهرنا هذه العبارة على فارق كبير بمتنازه عمل أبو ديب من عمل أنيس وعياد ؛ فهما وإن اختارا لكتائيهما عنواناً هو أدخل في باب المجاز ، كانت لغة المعالجة عندهما أوفر حظاً من خصائص لغة العلم المنضبطة . أما لغة أبو ديب فقد كانت في كثير من المواطن لغة شعرية ذات كثافة مجازية عالية ، وهي بهذا تشير ولا تحدد ، وتلمح ولا تفصح .

على أن أخطر ما في هذا التعريف هو حكمه على أي نظام وزني يقوم على الكم وحده - أو التابع الحركي كما يسميه - بأنه خال من الإيقاع ؛ ذلكم هو مقتضى تمييزه الذي سقناه بين الوزن والإيقاع ، وذلكم أيضاً هو صريح دعواه التي يفصح عنها مبرزا خصوصية دراسته فيقول : « نحاول هذه الدراسة أن نتفهم عدداً من الظواهر الإيقاعية التي درست على أساس عروضي صرف لا علاقة له بالإيقاع »<sup>(٨)</sup> . ولا ريب أن وضع القضية على هذا النحو يجافي الصواب ؛ فالحجر (أو التشكل الوزني بمصطلح أبو ديب) هو نوع من الإيقاع لا مشاحة في ذلك ، كائناً ما كان التعريف العلمي الذي ترتضيه للإيقاع<sup>(٩)</sup> . وصدق ذلك ثابت حتى بإعمال تعريف شولز للإيقاع الموسيقي الذي اعتمده الكاتب<sup>(١٠)</sup> . ولا يخفى البحر من صفة الإيقاعية كونه كمياً أو نبرياً أو مقطعيّاً أو مزيجاً من هذه الأنواع . وليست الصبغة الإيقاعية حكراً لواحد منها دون سائرهما . كذلك لا يخفى البحر من الصبغة الإيقاعية كونه نموذجاً عاماً أو قالها مشتركاً يهيمن على القصيدة من خارج ، ويحاول الشعراء إبراز أصالتهم من خلاله ، أو بالتمرد عليه تمرداً جزئياً أو كلياً . ويستوى في ذلك أن يكون النموذج أو القالب كمياً أو نبرياً أو مقطعيّاً ؛ فهو بنية إيقاعية على كل حال . وإذا شئنا تحديداً منطقياً للعلاقة بين الوزن والإيقاع قلنا إن « الوزن نوع والإيقاع جنس »<sup>(١١)</sup> ؛ فكل وزن إيقاع ولا عكس . وليس للنماذج النبرية المقترحة من قبل الكاتب هنا ميزة تمتاز بها على أوزان الخليل ؛ إذ تظل - على فرض صحتها وقبولها - نموذجاً عاماً وقالها مشتركاً يهيمن على القصيدة من خارج - كما يقول الكاتب نفسه<sup>(١٢)</sup> ، ويحاول الشعراء إبراز أصالتهم باتباعه أو تعديله أو المخالفة عنه . ويمكن للشعراء أيضاً أن يقدموا نماذج إيقاعية خاصة بهم ، تتجاوز القوالب العامة ، نبرية كانت أو كمية ، إلى وسائل أخرى صوتية وصرفية ونحوية ودلالية ، تشكل في مجموعها ما يسمى بالتماسك النصي cohesion وتحقق ملائمة البنية الصوتية الظاهرة للبنية الدلالية الباطنة appropriateness . وهنا يصل الإيقاع في قصيدة بعينها إلى أقصى درجات التفرد والخصوصية ، حيث تنتهي مهمة العروض وتبدأ مهمة النقد .

وإذن فكتاب أبو ديب هو عروض محض وإن ادعى له صاحبه غير

هذا الاختيار على أمرين ؛ أولهما سوق المسوغات لتعليل الاختيار ؛ وثانيهما بيان فرق ما بين « الوزن » الذي هو موضوع لسائر كتب العروض ، « والإيقاع » ، أو ما سماه البنية الإيقاعية ، التي جعلها موضوعاً لكتابه .

فأما عن المسوغات فقد أبان عنها حين نعى على العروضيين أنهم « نظموا العروض أراجيز ومقطوعات تعليمية ، وشرحوه وبوبوه ، لكنهم لم يسهموا في إبراز قيمته لفهم العمل الفني إطلاقاً . واستمر هذا الوضع المزري حتى قرننا هذا »<sup>(١٣)</sup> . وليس الدارسون التقليديون هم وحدهم المسؤولون عن هذا « الوضع المزري » في رأي أبو ديب ، بل إن « أبحاث المعاصرين لم تتجاوز محاولة تحليل التركيب الوزني له ، إلا في عدد قليل جداً من الاستشرافات النقدية . ويبدو هنا بوضوح أن ثمة تمييزاً يطرح بين التركيب الوزني للشعر وبين الحيوية الإيقاعية فيه »<sup>(١٤)</sup> .

هكذا يدخل بنا الكاتب إلى صميم مسألة التمييز بين الوزن والإيقاع على مذهبه ، فيرى أن « العروضيين العرب بعد الخليل ، العقل الفذ ، أخفقوا في التفريق بين المستويين : الوزن والإيقاع . وكان حديثهم عن الأول . وبفعلهم هذا أكدوا أنهم لم يفهموا البعد الحقيقي الجذري لعمل الخليل ، وحولوا العروض العرب إلى عروض كمي نقي ذي بعد واحد ، مخفيين بذلك بعده الآخر الأصيل : حيوية النبر الذي يعطى الشعر العربي طبيعته المتميزة »<sup>(١٥)</sup> . وإذن فما هذا الوزن الذي تحدث عنه العروضيون ؟ وما هذا الإيقاع الذي لم يفهموه ؟ عن هذين السؤالين يجيب أبو ديب بقوله :

« يحدد التركيب الوزني للشعر في هذا البحث ( قلت : بمعنى بحثه هو ) بأنه التابع الذي تكونه العناصر الأولية المكونة للكلمات . ويتشكل هذا التابع في كتلة مستقلة فيزيائياً لها حدان واضحيان : البدء والنهاية . يمكن للكتلة هنا أن تعني الوحدة الوزنية الصغرى ( التفعيلة ) ، كما يمكن أن تعني الوحدة التي تنشأ من تركيب عدد من الوحدات الصغرى ( السطر والبيت بساكنه في الشعر التناظري تركيباً لشطرين ) . أما الإيقاع فهو شيء آخر . إنه الفاعلية التي تنقل إلى المتلقي ذي الحساسية المرفهة الشعور بوجود حركة داخلية ذات حيوية متنامية ، تمنح التابع الحركي وحدة نغمية عميقة عن طريق إضفاء خصائص معينة على عناصر الكتلة الحركية ، تختلف تبعاً لعوامل معقدة . الإيقاع إذن حركة متنامية يمتلكها التشكل الوزني حتى تكتسب فئة من نواها خصائص الفئة أو الفئات الأخرى فيه »<sup>(١٦)</sup> .

ذلك هو تعريف أبو ديب للإيقاع في معرض التمييز بينه وبين الوزن . أترأى على حق حين أصف هذا التعريف بالغموض والالتباس ؟ فما معنى الاستقلال الفيزيقي للكتلة ؟ وهل صاحب الحق في الحكم على الإيقاع هو المتلقي بعامة أم هو صنف بعينه من المتلقين ، أعني المتلقي ذا الحساسية المرفهة ؟ وأقن لنا من المعايير المنضبطة ما تميز به المتلقي ذا الحساسية المرفهة من المتلقي الغليظ الإحساس ؟ وإذا



بحروفه - إلى إلغاء دور الكم . وطريقتنا في رصد هذه التنازلات بسيطة جدا ، ولكنها - إن شاء الله - مبينة جدا ؛ فإننا لن نلجأ إلا إلى تجميع نصوص من الكتاب تفرقت مواطنها فتدابرت معانيها ، واختلفت مقاصدها ، وتذبذبت بين النقيض والنقيض ، حتى ليخيل إلى قارئه أنه إنما يقرأ كتابا آخر لمؤلف آخر . أيمن أن يكون الداعي إلى إلغاء دور الكم في إيقاع الشعر العربي هو نفسه القائل : « إن الشعر المبني على النبر لا يلغى دور الكم ، وإنما تظل العلاقة بين الكم والنبر علاقة عضوية حيمة »<sup>(١٩)</sup> ؟ ويظهر التردد واضحا مستعلنا في موضع لاحق حين يطرح الكاتب السؤال الآتي :

« تتجسد نقطة البدء الطبيعية ( قلت : لاحظ أن نقطة البدء هنا جاءت في ص ٣٢٧ من الكتاب ) لدراسة النبر في السؤال الجذري التالي : ما العلاقة بين الكم والنبر في إيقاع الشعر العربي ؟ والعلاقة من التعقيد بحيث يستحيل ، في هذه المرحلة من فهمنا للنبر ( قلت : لاحظ أيضا قوله « هذه المرحلة » ) أن تُحدد بدرجة عالية من الثقة والدقة . وبرغم التحليل المتقصى الهادي ، الذي شكل أسس هذا البحث ( قلت : هكذا يصف عمله ) فإن الكاتب هنا يود أن يؤكد أن غرضه ليس تقديم نظرية نهائية في تحديد طبيعة العلاقة المشار إليها »<sup>(٢٠)</sup> .

وإذا كان التردد بين الدعوة الحاسمة إلى إلغاء دور الكم أول الأمر ، والانسحاب غير المنظم تراجعاً عنها آخر الأمر ، من الواضح بحيث لا يحتاج إلى برهان ، وكان السؤال الرصين الذي طرحه عباد حول دور الكم في نظام العربية ، وميله « إلى اعتبار العربية لغة كمية ، للدور الهام الذي تلعبه حروف المد في تغيير المعنى »<sup>(٢١)</sup> ، قد ظل حائراً بلا جواب مقنع من أبو ديب ، حين يصف كلام عباد بأنه « ليس له أكثر من طبيعة الاقتراح ، لا الاستنتاج العلمي »<sup>(٢٢)</sup> - فمن أين يستمد حكم الكاتب على دور الكم في إيقاع الشعر العربي صوابه وحجته ؟

لعل أهم ما ينبغي عمله هنا هو تحرير مفهوم الكم عند أبو ديب . وإذا استبان حظ هذا المفهوم من الصواب أصبح تقويم ما توصل إليه من نتائج قائماً على أساس منهجي سليم ، وحينئذ يكون قبولها أو تعديلها أو اطراحها عن بينة . وسأحاول الآن أن أعرض بأقصى الدقة والأمانة العلمية الممكنة لمثل تفسير أبو ديب لمقولة الكم ، تمهيداً لمناقشته مناقشة هادئة .

يؤسس الكاتب مفهومه للكم في الشعر على مفهوم الكم في الموسيقى ، فيقول :

« تنبع فكرة الكم من قياس الزمن . وهي أساس جذري في الموسيقى ؛ إذ إن العنصر المكون في التأليف الموسيقي المقياس ؛ يشكل زمناً معيناً يسمى « الزمن الكامل » . ويفترض أن كل حفل أو مقياس موسيقي يشكل الزمن نفسه ، لكن الزمن يمكن أن يشكل نغمة واحدة أو نغمتين أو أكثر . وعندئذ يكون زمن النغمات المجموعة زمناً كاملاً »<sup>(٢٣)</sup> . ويرتب الكاتب على ذلك :

ذلك . ولن تغلح أمثلة قليلة ذات طابع نقدي مفعم بالأحكام الانطباعية الذاتية في أن تخرج كتاباً يقع في خمسمائة صفحة ونيف عن أصل خلقتة . والتشكل الوزني في العروض الخليلي هو بنية إيقاعية ، كما أن البنية الإيقاعية المقترحة هي تشكل وزني ؛ وكلاهما لا يخرج عن إطار القوالب الخارجية . فلأوجه إذن لما أورده المؤلف على عمل العروضيين من مأخذ ، ولا أساس صحيحاً لخلطه الواضح بين مهمة العروضي ومهمة الناقد . وليس يتبنى نماذج النبرية يمكن للدارسين « تحسس الدور الحيوي للإيقاع في قصائد عديدة لأبي تمام والمتنبي مثلاً »<sup>(٢٤)</sup> ، أو التفريق بين إيقاع قصيدة رائعة وأخرى سيئة . ذلك أن وزن الطويل يمثل قالباً عاماً ، سواء صغته في شكل تفاعيل عروضية ، أو في شكل نموذج نبري . وإذا كان هذا النموذج النبري متحركاً ، وكان في حركته غير خاضع لقواعد موضوعية منضبطة ؛ لتأثره بذاتية المنشد وعاداته النطقية ، فإن النموذج الخليلي متحرك أيضاً ، ولكنها حركة منضبطة محكومة بإمكانات الزخافات والعلل ، التي هي قابلة للتوظيف النقدي<sup>(٢٥)</sup> .

وبعد ، فإن هجوم الكاتب على العروضيين ، واتهامهم بعدم الفهم والإخفاق ، وما رصده عليهم من مأخذ ، جميعه هو دعوى بلا دليل ، وذلك لأمرين ؛ منها : أولاً ، أنه ليس في كل ما قاله شيء يمكن أن يُعَدَّ من قبيل المأخذ ؛ ومنها - ثانياً - أن عمله لم يبرأ منها إن صح أنها كذلك ، كما أنه لا ينطوي على أي ميزة تجعله أعلى كعباً وأولى بالاتباع ؛ ومنها - ثالثاً - أن الكشف عن الحيوية الإيقاعية مهمة تتجاوز جميع القوالب العامة ، سواء كانت كمية أو نبرية أو غير ذلك . وفي الفقرات التالية مناقشة لمحاولة التحديث التي قدمها الكاتب من خلال المتابعة الراصدة للمصطلحين المحوريين في عمله : ألا وهما : الكم والنبر .

### ٣ - مقولة الكم

يعلن أبو ديب في كتابه هذا أن « التصور السليم الذي تدعمه المصطلبات الشعرية هو أن يلغى دور الكم من الإيقاع الشعري العربي »<sup>(٢٦)</sup> . وينسب إلى النظرية الكمية أنها أدت « حتى الآن إلى تعسف وقسر يتجاوزان عمل الخليل »<sup>(٢٧)</sup> ، كما يصف محاولات أصحابها « بالقصور الفادح »<sup>(٢٨)</sup> ، لأنها « لم تخلص نظام الخليل من تعقيده الأساسي المتمثل في فكرة الزخاف ، والعدد الكبير للزخافات الممكنة في كل تفعيلية وكل بحر في النظام الكلي »<sup>(٢٩)</sup> .

بهذه الصيغة الحاسمة الداعية إلى إلغاء دور الكم من الإيقاع الشعري العربي - ولتأمل القارئ مرة أخرى كلمة « إلغاء » في هذا السياق - يعبر أبو ديب عن موقفه من مقولة الكم والنظرية الكمية في العروض العربي . وللقارئ أن يعجب حين يجد الكاتب يوصي الباحثين في صفحات لاحقة فيقول : « ينبغي أن يدرس دور الكم في إيقاع الشعر العربي دراسة دقيقة ، وتحدد طبيعة العلاقة بينه وبين النبر بشكل علمي »<sup>(٣٠)</sup> . وهذه الوصية مشكورة ولا ريب ، ولكن ألا يمكن أن نستنبط منها أن الدعوة الحاسمة إلى إلغاء دور الكم قد صدرت في غياب دراسة دقيقة تحدد طبيعة العلاقة بينه وبين النبر بشكل علمي ؟

على أي حال ، ها هو ذا الكاتب يأخذ - ابتداءً من هذه الوصية - في تقديم التنازلات ، والتخفيف من النغمة الحادة الداعية - كما يقول هو



ويستين مما سبق أن موقف الكاتب من مقولة الكم في الشعر يتلخص في النقاط التالية :

( ١ ) حساب مفهوم الكم أو الزمن الكامل كما يعرف في الموسيقى هو الفاصل والمرجع في تحديد مفهوم الكم الإيقاعي بإطلاق ، ومن ثم في تحديد مفهوم الكم الإيقاعي في الشعر .

( ٢ ) إن هذا المفهوم يفترض التساوي الزمني التام بين الوحدات الإيقاعية ( التي هي في الشعر التفاعيل ) ؛ وهو ما يسميه أيضا بالتعادل الكمي والصفاء الكمي .

( ٣ ) إن الصفاء الكمي ينبني توافره بين التفاعيل بنماها ، وليس بين مكوناتها الصغيرة من أسباب وأوتاد ( باصطلاح الخليل ) أو من نوى إيقاعية ( باصطلاح الكاتب ) .

( ٤ ) إنه يكفي للقول بأن الإيقاع كمي أن تتساوى التفاعيل زمنيا ، بقطع النظر عن الترتيب التابع لمكوناتها .

وباعمال النقاط الأربع السابقة يرى الكاتب إلغاء دور الكم في إيقاع الشعر العربي ، معتمدا على ثلاثة أنواع من الحجج .

#### النوع الأول :

الاستدلال بانحياز التفعيلة الواحدة صورا مختلفة من حيث الكم فيها يسميه العروض التقليدي بالزحافات والعلل . ويرى الكاتب في هذا إخلالا بالشرط القائل بوجود التساوي الزمني ( = التعادل الكمي = الصفاء الكمي ) بين التفاعيل .

#### النوع الثاني :

الاستدلال بامتناع تبادل التفعيلات المتساوية كيا والمختلفة من حيث ترتيب توالي مكوناتها ( إذ يمتنع وقوع مستعلن - - - - - في موقع مفاعيلن - - - - - ) وفاعلاتن - - - - - في موقع فاعلن - - - - - ) ، ووقوع فاعلن - - - - - في موقع فعولن - - - - - ) . وهذا الامتناع في رأيه يخل بشرط أساسي في النظام الإيقاعي الكمي الموسيقي ، وهو إمكان تبادل الوحدات الإيقاعية المتساوية زمنيا ، بقطع النظر عن ترتيب توالي مكوناتها النغمية .

#### النوع الثالث :

هو دعم للنوعين السابقين . ويقرر فيه الكاتب بالأقوال المرسل غير المصحوبة بالبينة أن الدراسات المختبرية التي قام بها أثبتت التساوي الزمني بين التفاعيل المكونة من عدد واحد من الأسباب والأوتاد مهما يختلف ترتيب توالي المكونات ، أي أن ( مفاعيلن ) تساوي في الزمن كلا من ( مستعلن ) و ( فاعلاتن ) بالدليل المختبري .

وفي هذا يقول الكاتب ما نصه : « إن ( - - - - - / - - - - - = - - - - - / - - - - - ) كما أظهرت الدراسات المختبرية التي قام بها هذا الكاتب ( قلت : يعني نفسه ) ، و ( - - - - - / - - - - - = - - - - - / - - - - - ) » ( ٢٧ ) .

ذلكم هو مجمل آراء أبو ديب في مقولة الكم . وحاصل ما ساقه من حجج لتفنيد النظرية الكمية في العروض العربي ( ٢٨ ) . وقد استغرقت وسعي في أن يأتى عرضها مستوفيا أشراط الدقة الواجبة . ولا بد لنا الآن من وقفة مستأنية نناقش فيها بكل الهدوء والموضوعية جميع ماسبق من آراء وحجج .

« أن إقامة نظام إيقاعي كمي ، بالمعنى الموسيقي للكم ، لا يمكن أن يتحقق إلا إذا توافر الشرطان التاليان :

١ - أن تتوافر ، على الأقل ، مزدوجة كمية تكون العلاقة بين عنصرها قابلة للتحديد الواضح الدقيق ، من حيث الاستغراق الزمني لكل منها . والمزدوجة هي أبسط أشكال التغيرات الكمي الذي يشترط توافره ، وقد تكون عناصر الكم أكثر من طرفي مزدوجة ، كأن تتوافر عناصر أخرى تمثل أجزاء منتظمة ، زمنيا ، من عنصر المزدوجة ، أي  $\frac{1}{4}$  ،  $\frac{1}{8}$  ،  $\frac{1}{16}$  . الخ . كما هي الحال في النظرية الموسيقية .

٢ - اتخاذ أي تشكّل إيقاعي ناتج صورة خالصة كمي ، وتحقق الصفاء الكمي ، على أساس التعادل لا بين العناصر الزمنية الصغيرة ، وإنما بين الوحدات الإيقاعية الناتجة من تركيب عدد من العناصر الزمنية في تشكيل متميز . وفي مثل هذا الصفاء الكمي لا تسند أي أهمية لترتيب المكونات الزمنية ضمن الوحدة المستقلة . ويقرر وجود التعادل الكمي بين وحدتين مثل ( SSL ) و ( LSS ) برغم الاختلاف في ترتيب النوى فيها .

أما إذا أقيم نظام إيقاعي ( A ) يحقق الشرط ( ١ ) ولا يحقق الشرط ( ٢ ) فإن وصفه بأنه كمي غامض الدلالة ( ٢٩ ) .

ثم ينتقل الكاتب إلى مفهوم الكم في الشعر موضحا حظه من استيفاء الشرطين السابقين فيقول :

« أما في الشعر فإن مفهوم الزمن الكامل لم يبرز في هذا الشكل في أي من الأنظمة الإيقاعية المعروفة . وبدل ذلك يأخذ مفهوم الكم في الإيقاع الشعري وجهها آخر ؛ إذ ينبع من وجود نوعين من المقاطع اللغوية لأحدهما ، نظريا ، زمن يستغرقه في النطق يعادل نصف الزمن الثاني . النوع الأول هو المقطع القصير ( ٧ ) ، والنوع الثاني هو المقطع الطويل ( - ) . وتتألف من اجتماعها وحدات يفترض أنها تشغل الزمن نفسه . لكن هذا بذاته ليس وحده سر تعادلهما ؛ وإنما السر هو ترتيب المقاطع في كل وحدة . وفي هذا يختلف مفهوم الكمية في الشعر اختلافا جذريا عنه في الموسيقى ( ٣٥ ) .

ويخرج الكاتب مما سبق بأن مفهوم الكم في الشعر يحقق أول الشرطين السابق ذكرهما لتشكيل نظام إيقاعي يقوم على الكم ، ولا يحقق الشرط الثاني . ومن ثم يصبح وصف خاصية الاستغراق الزمني للمقاطع اللغوية - في رأيه - بأنها « خاصية كمية وصفاً بقيم تفريفاً لا أساس علميا له » ( ٣٦ ) .

أولا : بطلان حمل الكم العروضى على الكم الموسيقى .

حمل الكم العروضى على الكم الموسيقى هو العمود والمرتكز الذى تستند إليه جميع آراء أبو ديب وحججه فى هذه القضية . وهذا الحمل باطل ؛ إذ هو قياس مع الفارق يقوم على المغالطة .

ذلك أن طبيعة الموسيقى تفارق طبيعة الشعر مفارقة جوهرية ؛ فهى نغم ساذج بلا قول ؛ أما البيت الشعرى فهو مادة لغوية بالضرورة ؛ وهو سلسلة أصوات صادرة - بالقوة أو بالفعل - من جهاز نطق بشرى . وهذه الأصوات تشكل دوال تستدعى مدلولات عرفية ، إشارية وإيحائية ، تختلف من جماعة إلى جماعة . وينشأ عن ذلك أن المدرك الكلى « الجشطت » الذى يشكله المتلقى حال استقباله للنغم الساذج يختلف فى جوهره ومكوناته عن ذلك الذى يشكله حال استقبال البيت الشعرى الذى هو رسالة لغوية فى الأساس . ومعلوم أن الإيقاع تصور ذهنى قبل أن يكون كماً فيزيقياً . وهذه الحقيقة متفق عليها فى دراسة الإيقاع ، سواء كان إيقاعاً صوتياً أو بصرياً<sup>(٢٩)</sup> ، وسواء كان الإيقاع الصوق موسيقياً أو لغوياً . ويمكن أن نستدل لذلك بما اقتبسه الكاتب نفسه - مؤيداً - عن شولز إذ يقول :

« حين نصغى إلى ساعة نتك فإن العقل يسمع وقعها إما بالشكل تيك - تاك أو تيك - تاك - تاك . وهذه حقيقة من التميز والثبات بحيث يصعب أن نصدق أن حدث التكتكة هو ، فى الواقع ، دون نبر إطلاقاً . إلا أن كون هذا الأثر أثراً ذاتياً محضاً ، يدرك من حقيقة أن جهداً واعياً ضيقاً يحول الأثر من طريقة التجمع الأولى إلى طريقة التجمع الثانية ، ثم يعود به إلى الأولى من جديد . فالمستمع ، لا صانع الساعة ، هو المسؤول ( عن خلق التجمع ) »<sup>(٣٠)</sup>

فهذا قول صريح فى أن الإيقاع تصور ذهنى من عمل المتلقى وليس استجابة ميكانيكية للمثير الحسى . لكن هذا التشكيل إنما يتم على مادة المثير الحسى ، ومن ثم تختلف عملية خلق التجمعات الإيقاعية باختلاف مادة المثيرات الحسية بين الأصوات اللغوية والنغم الساذج بلا قول .

وثمة مفارقة أخرى هى أن العمل الموسيقى إبداع يقوم على حرية كبيرة فى التأليف بين نغمات خالصة صادرة عن آلات موسيقية ؛ وهى أصوات بلا دلالات مرجعية عرفية . أما أصوات الكلام فإن لأصوات الضجيج الخالصة والمجهرورة أهمية كبرى فى تشكيلها ، كما أنها محكومة - أياً كان نوعها - بالنظام والوظيفة والعرف اللغوى فى جماعة بعينها . وهذا النظام والعرف - وإن كان يسمح بمساحة كبيرة للإبداع الفردى - ليس ملكاً خالصاً لا للشاعر ولا للمتلقى . وغالباً ما يكون النظام حاكماً على الإدراك جملة ، وعلى إدراك الإيقاع خاصة ؛ بحيث إن العقل المتلقى كثيراً ما يجرى تحويراً للخواص الفيزيقية للمدركات ، بإيراز بعضها وإضعاف بعضها ، بل بتجاهل بعضها أحياناً واستبدال غيره بها لتوافق معطيات النظام من خلال عملية تغيير أو تشويه مشروع وتلقائى للكميات الفيزيقية . وليس لذلك كله مقابل مع المثير الموسيقى .

أما المفارقة الثالثة فهى أن الإيقاع الكمى فى الموسيقى يحدده الفاصل أو النقرة المميزة للزمن الكامل أو المقدار . أما فى البيت الشعرى فإنه بما هو كلام ومقاطع لغوية لا يكفى الفاصل الزمنى بين التفاعيل فى تحديده كمياً ، بل يداخل فى التشكيل الحدوث المتكرر لأنواع الوحدات الصغرى المكونة للتفعيلة ، سواء سميتها أسباباً وأوتاداً ، أو نوى إيقاعية ، أو مقاطع ، أو نماذج نبرية ؛ ومن ثم يكون محض تحكم أن يقال : لابد لكى يكون الإيقاع كمياً أن يجوز تبادل التفعيلات المتساوية فى الزمن وإن اختلف ترتيب نواحي الوحدات الداخلة فى تكوينها ؛ إذ فى هذا القول تسوية بين أصوات الكلام والنغم الساذج لا تجوز .

ورابع المفارقات : أن استخدام عدد من العلوم لمصطلح واحد لا يلزم عنه بالضرورة حملها جميعاً على مفهوم واحد منها ، أو حمل بعضها على بعض من حيث مفهوم المصطلح وما صدقته . وهذا من المعلوم فى علم المصطلحات بالضرورة ، حيث يشترط أن يختص المصطلح الواحد بتصور أو مفهوم واحد فى المجال المعرفى الواحد . أما إذا تعدد المجال المعرفى فلا ضير من تعدد المفاهيم . وقد نظر إلى ذلك فى مصطلحات كثيرة مثل - meta language, morpho- formant , gy<sup>(٣١)</sup> . الخ . ويستبين من ذلك خطأ القول بأنه ما دامت « الكمية » مصطلحاً ثابت الدلالة فى الموسيقى فينبغى أن يكون له الدلالة نفسها فى العروض واللسانيات والكيمياء والميكانيكا وسائر العلوم . لذلك كله كان القول بوجوب حمل الكم العروضى على الكم الموسيقى فى رأينا خطأ محضاً ، وتحكماً فى الاستدلال لا مسوغ له . والتحكم لا يعجز عنه أحد . وببطلان القياس يبطل جميع ما استخرج منه من نتائج .

ثانياً : ليس الصفاء الكمى بين التفاعيل شرطاً فى العروض الكمى .

ثمة حجة تتكرر فى عشرات المواضع من كتاب أبوديب يشهرها المؤلف فى وجه القائلين بكمية العروض العربى . وخلاصة هذه الحجة أن حمل الكم العروضى على الكم الموسيقى بوجوب تحقق الصفاء الكمى ( = التعادل الكمى = التساوى الزمنى ) بين الوحدات الإيقاعية ( التفاعيل ) . وهذا الشرط مستحيل التحقيق فى العروض العربى فى رأى الكاتب . ذلك أنك :

« إذا استخدمت المزدوجة ( قصير - طويل ) فى وصف الكلمتين المدروستين صعب اكتشاف مبرر تجاوبهما الإيقاعى على أساس كمى : ( قلت يعنى الكلمتين الآتين : ) ( مستسلم ) تتألف من  
- / - / - / - / -  
- / - / - / - / -  
( مستلم ) تتألف من - / - / - / - / -  
- / - / - / - / -

والفرق بينها واضح ؛ لأن الثانية تحوى مقطعاً قصيراً فى مكان منظر لمقطع طويل فى الأولى ؛ فالتعادل الكمى بينها معدوم . وقد يقال : إن النقص الكمى يمكن فى هذه الحدود ؛ لكن هذا يجعل فكرة التعادل



الفحص والاختبار ، وليست في هذه العلوم من مسائل الخلاف .  
تُطبق جميع الدراسات التي أجريت على عمليات الإدراك عند الإنسان أن ثمة فجوة لا مفر من وجودها بين خصائص الواقع المادي على ما هي عليه في الطبيعة ، وخصائصها كما يدركها المخ البشري<sup>(٣٥)</sup> . ذلك لأننا ندرك الواقع بواسطة الحواس ، وهذه الحواس ذات قدرات محددة تتفاوت بين أنواع الحيوان . وهي عند بني آدم أشد تفاوتاً ؛ لأنها بحكم الظروف الاجتماعية والجغرافية والفردية تصاب بالتحيز الثقافي . لاحظ ذلك في ألوان الطيف وألوانها في اللغات المختلفة ، فإنك واجد اختلافات كبيرة بينها في عدد هذه الألوان ، على الرغم من أن الواقع الفيزيقي المادي واحد ، وهذا ما حمل بعض العلماء على القول بأنه إذا كان بعض الأفراد يصابون بعمى الألوان المادي فإن ثمة مجتمعات بأسرها يمكن أن تصاب بعمى الألوان الثقافي<sup>(٣٦)</sup> .

وليست الظاهرة الصوتية في هذا بدعا من الظواهر ، كما أن أذن الإنسان أيضا ليست بدعا من الحواس ؛ فالأذن عند البشر ليست مؤهلة بأصل الخلقة لإدراك كل ما يحدث من أصوات في الطبيعة ؛ إذ إن ثمة ترددات وكميات من الشدة تقع دون مجال قدرتها على الإدراك ، كما أن ثمة كميات أخرى تجاوز هذه القدرة . أما المجال الواقع بين هذين الحدين الأقصى والأدنى فهو وحده الذي يسمى مجال السمع audible range . وهذا ما عيناه بمحدودية الحواس ، وبالفجوة القائمة بين الواقع المادي والمدرك التصوري . بل إن التفاوت ليقع بين الأفراد والجماعات حتى في داخل مجال السمع . وحين يلجأ الباحثون إلى استخدام الأجهزة والآلات في قياس الكميات المادية فإنهم يحاولون التوصل إلى خصائص الواقع المادي على ما هي عليه في الوجود ، وبذلك يحصلون على ما يسمى بالكم الفيزيقي الموضوعي physical objective quantity . غير أن هذا النوع من الكم المقيس لا ينبغي أن يختلط بنوع آخر من الكم ، ونعني به الكم النفسي الذاتي psychological subjective quantity ، وهو الصورة المدركة من الكم الموضوعي بعد مروره في عدد من المرشحات filters محكوم بعوامل مادية وثقافية متنوعة . والعلاقة بين هذين النوعين من الكم ليست علاقة تناسب طردي بسيط ، أي أن استجابة الأذن للكم الموضوعي لا تسير معه في خط يوازيه زيادة ونقصا ، ومن ثم لا تظهر هذه العلاقة - إذا حولت إلى رسم بيان - على هيئة خطوط مستقيمة بل في شكل منحنيات تسمى في علم النفس الفيزيقي بالمنحنيات النفسية السمعية ( الأكوستيكية ) Psycho - Acoustic Curves .

وإذا كان القياس الموضوعي تسجيلاً للكميات يتوصل إليه الباحث باستخدام الأجهزة والآلات ، فإن القياس الذاتي لا يعني أكثر من تعريض السامع المختبر للمثيرات الصوتية المراد اختبارها ، ثم يطلب منه إبداء ملاحظاته وانطباعاته من حيث زيادة الكمية أو نقصها ، أو تغير طبيعتها . وأخيراً تترجم هذه الملاحظات إلى أرقام تمهيدا لتحليلها . وخضوعاً لهذه الحقيقة يستخدم العلماء منظومتين من وحدات القياس ؛ إحداهما الكميات الموضوعية التي تقاس في الصوت كميات الشدة intensity والضغط pressure واتساع الموجة amplitude والتناسب بين كميات مختلفة من الشدة ، والترددات frequency والمدة duration والتكوين التوافقي harmonic

الكمي ضئيلة القيمة في الإيقاع الشعري . وسرعان ما يتأكد ما يقال هنا ؛ إذ يلاحظ أن العربية تسمح بتجاوب ( مستسلم ) مع ( مُسلم ) ( على افتراض وجود هذه الكلمة ) . ويعني هذا أن الكم ( - / - / - / - / - ) يعادل ( - / - / - / - / - ) . والاضطرار إلى قبول هذا التفسير الكمي مع وجود هذه الفروق الكمية الكبيرة يجعل النظرية الكمية قليلة الجدوى في دراسة إيقاع الشعر العربي<sup>(٣٧)</sup> .

ويبدو احتفاء الكاتب بهذه الحجة عظيماً ؛ إذ يكررها في مواطن كثيرة مع تحويرات في الصياغة . ومن أدل هذه المواطن وأفصحها عبارة عن فكرته قوله :

« لا يبدو أن هناك أي مبرر لاعتبار ( ٧ ) ، أي المقطع القصير ، مساوياً لنصف قيمة ( - ) ، أي المقطع الطويل ، واعتماد هذه الفكرة أساساً للتصور الكمي ، ثم القول إن ( ٧ ) يمكن أن يحل محل ( - ) ( أي أنه يساويه عملياً من حيث الدور الإيقاعي ) ، حين نجد أن الوحدة ( - ٧ - - ) مثلاً تعادل إيقاعياً الوحدة ( ٧ - ٧ - ) ، يخلو من شرط أولى للدقة العلمية هو الانتظام في تطبيق المفاهيم الأولية . وتأكيده الفرق بين قيمة ( ٧ ) وقيمة ( - ) مرة ، ثم إهمال هذا الفرق مرة أخرى ( برغم ما يقود إليه ذلك من مقدار كمي كبير أحياناً ، كما هي الحال في تعادل ( - ٧ - - ) مع ( - ٧ ٧ ٧ - ) حيث تفقد قيمة مقطع طويل كامل ) لا يصلح أساساً علمياً لنظرية سليمة في الإيقاع الشعري<sup>(٣٨)</sup> .

ثم يعزز المؤلف مقالته بالدليل المختبري على صحة رأيه . واستدل بذلك على أمرين ؛ الأول : التساوي الزمني للتفاعيل المتفقة أسباباً وأوتاداً مع اختلافها في ترتيب توالي الأسباب والأوتاد . وقد سبق إيراد نصه الخاص بهذه المسألة<sup>(٣٩)</sup> . والثاني : عدم التساوي الزمني للمقطع الطويل المفتوح ، يعني المقطع ( ص ح ح ) ، والمقطع الطويل المغلق ، يعني المقطع ( ص ح ص ) ، سواء منفردين ، أو في علاقة ببعضهما ببعض ، واختلاف الكم الزمني فيهما باختلاف الصوامت التي يتركب منها المقطع . ولقد ضمن هذه الفكرة نصاً يقول :

« لقد أظهرت الدراسات المخبرية التي قام بها هذا الكاتب ( قلت : يعني نفسه ) أن المقطع المغلق الطويل تتغير قيمته الكمية ، وعلاقته بالمقطع المفتوح الطويل تبعاً لطبيعة المصوتات phonemes التي تتركب المقطع . بل إن المقطع ذاته تتغير قيمته الكمية إذا ورد منفرداً ، أي في وحدة صوتية معينة ، عنه إذا ورد في وحدة صوتية أخرى<sup>(٤٠)</sup> .

تلكم هي حجج المؤلف أوردناها بنصها . ولكي نتعرف حظها من الدقة العلمية علينا أن نعرضها على مجموعة من الحقائق العلمية في مجال الصوتيات Phonetics and Phonology ، وفي مجال الدرس النفسي - الفيزيقي psycho - physics ، وهي حقائق ثابتة بيقين

للقياس الموضوعي ، وإنما يحكمها الزمن الذاق لهذه الفواصل ، بل يحكمها أيضا وعلى المتلقى بهذه الفواصل ، أي وعيه بالفواصل بوصفها كماً ذهنياً<sup>(٤٠)</sup> . ويضيف شاتمان إلى هذه المقولة بعداً جديداً حين يؤكد « أن تطابق التكرارات الإيقاعية نادر الحدوث في الطبيعة ؛ وأن المهم هو تكون الانطباع بحدوث التناسب أو التوازن ، وليس وجود التناسب والتوازن بالمعنى الرياضي الدقيق »<sup>(٤١)</sup> .

تلكم الفجوة التي لا مفر منها بين الكم الموضوعي والكم الذاق هي — في رأينا — المدخل الصحيح لفهم قضية الكم في الإيقاع الشعري ؛ فالوزن أقرب إلى أن يكون تصوراً ذهنياً *a concept* منه إلى مدرك حسي *percept* ؛ بل إنه على الرغم من قيام الوزن على أساس من الإحساس بالإيقاع فإن العقل وحده هو الذي يقوم بإنجاز المهمة ، حين يعتمد إلى الظواهر اللغوية المتباينة فيخضعها لوجوه من الفروق البسيطة ، وحين يأتي إلى الأشياء التي هي جد مختلفة في طبيعتها المطلقة فيقيسها ويُسَوِّي بينها<sup>(٤٢)</sup> .

بقيت مسألة الدراسة المختبرية التي يشير الكاتب إلى قيامه بها ، وإلى ما ثبت له منها من أن الكم الزمني الذي يستغرقه النطق بكل من ( مستعلن ) و ( مفاعيلن ) و ( فاعلاتن ) هو كم واحد على الرغم من تباينها إيقاعياً . وهذه النتيجة — على فرض التسليم بسلامة التجربة ودقة القياس — لا تنقض من جميع ما قلناه شيئاً ، فدلالته على ما ذهب إليه الكاتب منعدمة بالكلية .

وأما ما يذكره الكاتب من أنه قد ثبت له بالدليل المختبري « أن المقطع المغلق الطويل تتغير قيمته الكمية وعلاقته بالمقطع المفتوح الطويل تبعاً لما يسميه الكاتب : « طبيعة المصوتات *phonemes* التي تتركب المقطع ، بل إن المقطع ذاته تتغير قيمته الكمية إذا ورد مفرداً أو في وحدة صوتية معينة عنه إذا ورد في وحدة صوتية أخرى »<sup>(٤٣)</sup> — أقول : أما عن ذلك — فعلى فرض سلامة التجربة ودقة القياس مرة أخرى — فإن هذا القول يرد عليه ملاحظ تراها جد خطيرة :

أولها : أن الانكفاء على القياس الفيزيقي الموضوعي وحده يلغى أثر العامل الأهم ، وهو قياس المدرك الصوتي الذاق ؛ وهذا ما فصلنا فيه القول . ولا ينبغي في هذا الأمر الاكتفاء بأحد نوعي القياس ، بل بأقل النوعين أهمية في هذا الباب . ومن الواجب — إذا أريد التوصل إلى نتائج ذات قيمة علمية — القيام بهذين النوعين من القياس ، واكتشاف وجوه الارتباط بين القياسين .

وثانيها : أن الكاتب يستخدم المصطلح « فونيم » في غير موضعه ؛ فالفونيم وحدة تصورية تجريدية تعقيدية ، تمثل عنصراً من عناصر النظام الصوتي للغة ما . ومن المتوقع ألا تنطبق خصائصه التعقيدية تمام الانطباق على كل تحقيقاته الفعلية . والكشف عن الفونيم هو مهمة تفسيرية تعقيدية يقوم بها الباحث ، ومن ثم فإن ما يقاس بالأجهزة وفي المختبرات ليس هو الفونيم *phoneme* ، ولكنه الفون *phone* ، وهو التحقق الفعلي الحادث في أثناء الأداء . وبين الأمرين فرق كبير لنمتأمل .

وثالثها : وهي تفريع على الملحوظ الثاني ، أن في عبارة الكاتب خلطاً ضاهراً بين الكم الفيزيقي على المستوى الفوناتيكي ( وهو مستوى

والتخالف *disharmonic* للموجات الصوتية المركبة . الخ . أما المنظومة الأخرى ، وهي الكميات الذاتية ، فتقيس علو الصوت ( كما تدركه الأذن ) *loudness* ودرجة الصوت *pitch* ( أي اختلافه من حيث الحدة والغلظ ) ، والمدة التي يستغرقها ( وهي هنا كم زمني ذاتي ، قد يتفق مع الكم الموضوعي ، وقد يختلف بالنقص والزيادة ، تبعاً لدور الكميات والعوامل الأخرى في تشكيل الصوت )<sup>(٣٧)</sup> .

وإذن ، فليس القياس بالجهاز والآلة وحده هو الحكم الوحيد الذي نرضى حكومته في مسائل العروض ؛ لأن الإيقاع كم نفسي ذاتي مدرك قبل أن يكون كماً فيزيقياً موضوعياً منتشرًا في الهواء على شكل موجة صوتية . ولا مناص من النظر في هذه الحقائق العلمية إذا أريد لمسائل العروض أن تدرس دراسة علمية دقيقة . لذلك يقول شاتمان *Chatman* — وهو عبقري — : « إن الذي يبدو ظاهراً للعيان هو أن الآلات وحدها لن تحل مشكلات النظرية العروضية »<sup>(٣٨)</sup> . وسأعود للكلام على هذه المسألة عند تقويم ما قام به الباحث من « دراسات مخبرية » .

غاية في الأهمية ، يجعل العلاقة بين الكم — نعتقد — مما بدت عليه حتى الآن ، وهو ما سميناه بالتحيز النفاقي عند العقل البشري . فحين تكون الرسالة الصوتية من نوع ينتمي إلى نظام صوتي عرقي جماعي كاللغة ، يختلف الوضع اختلافاً جوهرياً عن الرسالة الصوتية الموسيقية . في الرسائل الصوتية اللغوية لا يلتزم العقل التزاماً صارماً في تحليلها وتفسيرها بالكميات الفيزيائية الموضوعية ، بل يعمل جهاز الإدراك بتوجيه من السياق اللغوي والمقام الاجتماعي والخبرات اللغوية السابقة والتوقع ، فيقوم بتصويب الخلل واستكمال النواقص ، وتخوير الكم الفيزيقي ليتسق مع معطيات النظام . وهذا دليل مهم جداً على عدم جواز حمل الكم العروضي على الكم الموسيقي ، وعلى اشتغال هذا القياس على أكثر من فارق ، على نحو يقود إلى نتائج بعيدة عن الصواب .

ونعود إلى حجة أبو ديب التي يتمسك بها لرفض النظرية الكمية ؛ وخلاصتها أن حدوث ما يسميه تجاوباً إيقاعياً بين مستعلن ومستعلن ومتعلن ومتعلن على ما بينها من تعادل كمي ( أو صفاء كمي ) معدوم يجعل النظرية الكمية قليلة الجدوى في تفسير إيقاع الشعر العربي .

لقد بنيت هذه الحجة على أن اختلال الكميات الفيزيائية الموضوعية بين هذه التفاعيل لا بد أن يكون مدركاً إدراكاً واعياً من قبل المتلقى . وما دام المتلقى لا يحفل به ولا يابه له ، فإن دور الكم واجب الإلغاء . ولعله قد تبين مما سبق أن سقناه هنا أن العلاقة بين الكم الموضوعي والكم المدرك ليست على هذا القدر من البساطة ، ولا سيما في مجال الإيقاع الشعري . وإذا أخذنا مسألة الكم أو المدة الزمنية مثلاً فإننا واجدون لدى شاتمان تفسيراً يؤكد ما أثبتته التجارب من أن : « الأشخاص المختبرين يستمر إحساسهم بجودة الإيقاع ( أي بشبائه ) حتى وإن زادت الإزاحة في الانتظام الزمني إلى ١٤,٥ ٪ . وبعبارة أخرى ، يعد الناس الفواصل الإيقاعية واحدة حتى وإن اختلفت الفواصل بمقدار ١ : ٧ »<sup>(٣٩)</sup> . ويصوغ ج . إ . والاس *G. E. Wallace Wallin* هذه المقولة في أجمل عبارة وأوضحها حين يقول : « إن المجموعات الإيقاعية لا تحكمها الفواصل القابلة



« الجشطت » تختلف أيضا من إنسان إلى إنسان ، بل إنها تختلف عند الشخص الواحد باختلاف حالته المزاجية <sup>(٤٥)</sup> . إن الآلات والأجهزة الموجودة في مختبر الصوتيات هي أدوات غير ذات موقف ثقافي على حد ما يصفها به أرنست بولجرام ، وهي ليست مزودة بأي وسيلة لقياس المعطيات طبقا للمعايير التي تبناها ثقافة معينة ، كالعربية أو الإنجليزية مثلا ؛ فليس في أي مختبر من هذه المختبرات جهاز تحليل طيفي إنجليزي ، أو جهاز عربي لرسم الذبذبات . ومن ثم فإن ما تخرجه لنا هذه الأجهزة من رسوم وبيانات لابد أن يخضع للتفسير والتأويل من وجهة نظر ثقافية بعينها ؛ وهذا أخطر دور يقوم به الباحث التجريبي ؛ وهو أمر للاختلاف فيه مجال كبير <sup>(٤٦)</sup> .

وبالنظر إلى ما تنسم به هذه الأجهزة من صفة الحياد الثقافي فإنها لا يمكن أن تخرج لنا نتائج صحيحة ودقيقة إلا بقدر ما يغذيها الباحث تغذية صحيحة بالعينات المراد تحليلها . وهذه الحقيقة تفتح الباب لسؤالات كثيرة حول العينات التي يفترض أن الباحث قد قدمها لأجهزة التحليل الصوتية ، والتي تمت بها تغذيتها .  
العينات : كيف يختار الكاتب عيناته التي غذى بها الأجهزة ؟ وبأي شروط ؟ وعلى أي أساس ؟

وهل نطق بالتفاعيل الخليلية أم بكلمات على وزانها ؟ وهل نطق بها معزولة أم اقتطعت للتحليل من سياق أدائي متصل ؟  
وإذا كانت مقطوعة من سياق أدائي متصل فهل كان الأداء عاديا أم إنشادا دراميا ؟

هل كان هو الناطق بها أم غيره ؟  
وإذا كان الناطق غير الكاتب فهل كان فردا أم عددا من الأفراد ؟  
وإذا كان الناطق فردا فهل نطق بها مرة واحدة أم أكثر من مرة ؟  
وإذا تعددت مرات النطق من فرد أو أفراد فهل يمكن أن يتساوى الكم الزماني تساويا رياضيا دقيقا في جميعها ؟  
وإذا كان الاتفاق التام محالا ، وكان الاختلاف حاصلا لا ريب فيه ، فهل اعتمدت وسيلة إحصائية لقياس ثبات النتائج وانحرافها المعياري ؟

وعلى أي جهاز أو أجهزة تم التحليل ؟  
وهل قام به الكاتب نفسه أم بواسطة ؟

وهل توافر للقائم به صدر علم <sup>(٤٧)</sup> كاف بالمشكلات النظرية الحاكمة على صياغة الفروض ومعالجتها الصوتية ، وبالمهارات البحثية والعلمية لاختبارها ؟

كل أولئك أمور جوهرية لا يمكن بدون تحريرها وجلالها الوثوق بنتائج الدراسة المختبرية . ويعزز هذه التساؤلات من جانبنا أن التبيجين اللتين خرج بهما الكاتب من دراساته المختبرية تبدوان لنا كأنهما جمع بين نقيضين لا يجتمعان أبدا . وتفصيل ذلك أن الكاتب قد

التحقق الفعلى) والكم التفعيلى التصورى على المستوى الفونولوجى (وهو مستوى النظام والتبويب والتعديد) ، وحاصل الفرق بينهما أن الكم الفيزيقي يقاس بوحدة زمنية ( قد تكون جزءا من مئة ، أو جزءا من الألف من الثانية ) ؛ وأما الكم النظامي فيقاس بعدد العناصر المكونة للحدث اللغوي وما بينها من علائق كمية نظرية ، أى تحديد التناسب الكمي بين العناصر إن كان يشكل عنصرا من عناصر النظام ، أيا ما كان الزمن الذي تستغرقه في واقع الأداء المادى . ومن هنا قد يكون المقطع من الوجهة الفونولوجية معدودا في المقاطع الطويلة لأنه يتكون من ثلاثة عناصر ، على حين أنه يستغرق من الوجهة الفوناتيكية ( أى في التحقق الفعلى ) زمنا أقل من مقطع آخر يتكون من عنصرين . وإذن ، فالعلاقة بين الكم الفونولوجي والكم الفوناتيكي ليست علاقة بسيطة . وللاختلاف فإن هذا الخلط ليس خاصا بالكاتب وحده ، بل إنه ربما كان راجعا إلى الصياغة الغامضة لهذه المسألة عند أنيس . ونرجح أن أثر هذا الغموض قد تسلسل إلى كتابات لاحقة فأصاب قضية تحديث العروض بكثير من التعقيد والمعاظلة ، لما تخل منه حتى الآن .

والحق أن هذه المسألة في غاية من التشعب والالتباس . ويخشى أن تغفل الخيوط إذا ذهبنا نتبع أصولها وفروعها ؛ ولعلنا نفرغ لعلاجها في بحث مستقل . بيد أننا نذكر هنا بمقولة مهمة لرومان جاكوبسون يقرر فيها : « أن حجر الزاوية الذي يستخدم في النظم هو الفونيم ذاته وليس الفون » <sup>(٤٨)</sup> . وفي هذا القول تأكيد لما سبق إيراده من أن الوزن هو تصور ذهني ، وليس مدركا حسيا ، وأن وسيلة تعرفه هي العقل وليست الحواس .

ورابعها : أن ثمة نوعا آخر من الخلط لا يبدو أن الكاتب قد أخذه في الحسبان ، وهو الخلط بين الكم المطلق والكم النسبي . والحق أن أي حديث عن الكم في الإيقاع يسقط من حسابه هذا الفرق لا يمكن أن يقود إلى نتيجة علمية صحيحة . وبيان ذلك أن الكم الزماني المطلق الذي يستغرقه النطق بمقطع أو تفعيلة ، أو الذي تشغله المسافة الواقعة بين ارتكازين متعاقبين ، لا قيمة له في حد ذاته عند تشخيص الإيقاع . وإنما مدار القول على التناسب الزماني والكم النسبي بين المكونات . ومن ثم قد يختلف التزمين tempo عند النطق والأداء في البيت الواحد على أكثر من وجه ، فيختلف الكم المطلق للوحدات الإيقاعية باختلاف التزمين ، ويبقى مع ذلك الكم النسبي بين الوحدات ( أى التوزيع التناسبي للزمن الكلي على الوحدات المكونة للبيت ) واحدا . وهذه الحقيقة البديهية في الدراسة الصوتية ودراسة الإيقاع تسقط أي استدلال بالقياس الموضوعي للتفعيلة أو المقاطع في حال انفصالها وعزلتها ؛ وهو الاستدلال الذي يقدمه لنا الكاتب ليرتب عليه رفض النظرية الكمية .

بذا تكون قد ناقشنا ما استدلل له وما استدلل به أبو ديبني جانبه المختبري . ويبقى لنا أن نذكر هنا ما سبق أن قرره علم من أعلام الدراسات الصوتية والإيقاعية هو أ . و . دي جروت A.W. De Groot من أن المنهج الفيزيقي ربما كان - على عكس ما يدعى له من موضوعية - أوفر المناهج حظا من الذاتية ؛ لأن شكل موجات الهواء يختلف باختلاف الأشخاص . ويرجع ذلك إلى سببين : أولهما اختلاف جهاز النطق باختلاف الأفراد ؛ وثانيهما أن الخبرة أو

لبس وإبهام اتسع بهما التأويل واضطربت المسائل . وبذهي أن ذلك المطلب العاجل هو مقدمة لفحص التفسيرات المحدثّة لعروض التحليل (ومثاله عمل فايل المنشور بدائرة المعارف الإسلامية ، مادة «عروض»<sup>(٤٨)</sup>) ، ولتفويج محاولات تحديث العروض العربي ، أو بعبارة أخرى فحص البنية الإيقاعية للشعر العربي ، واقتراح بديل لعروض التحليل (ومثاله عمل أبو ديب الذي نحن بصدد مناقشته ، ومحاولة زكي عبد الملك<sup>(٤٩)</sup>) التي تختلف في منطلقاتها ومنهجها عن محاولة أبو ديب اختلافا كبيرا . وعلى الرغم من أننا لا نتعجل الخوض في هذا الجانب من البحث فإننا لا نجد في صدرنا حرجا أن نضع بين يدي القارئ خلاصة رأينا في مسألة اعتماد النبر أساسا لإيقاع الشعر العربي على النحو الذي تجلّى في كتاب أبو ديب . وهو رأي نتحمل تبعته العلمية ؛ إذ لا حرج ولا حياء في العلم ؛ وما ينبغي للمخلاف العلمي الموضوعي أن يُرتق صفوا ، أو يفسد ودًا ، مادام وجه الحقيقة هو الغاية والمبتغى .

وخلاصة الرأي أن هذا الفرض أسطورة ما إلى الإيمان بها من سبيل . وإذا كانت إقامة الحجة على صحته قد اقتضت الكاتب أن يسود مئات الصفحات في سفر من الأسفار الضخام كإبان مظاهر الضعف فيه من الوضوح بحيث تكفى في الإبانة عنها صفحات معدودات . وحسبك دليلا على صواب ما ذهبنا إليه أن ظاهرة النبر التي ما يزال العلماء يجهدون في فض مغاليقها ، وكشف اللثام عن أسرارها وعن جوهر علاقتها بالمقطع والمقطعية ، والتي ما تزال معضلة العضلات في الدرس الصوتي للعربية المعاصرة ولهجاتها الحديثة بله العربية ولهجاتها في التاريخ القديم - قد حلها الكاتب في سطور معدودة ، وأقام على أساسها نظاما إيقاعيا كاملا يصلح عنده بديلا لعروض التحليل . أما مرجعه الوحيد في فهم ظاهرة النبر فكان مقال " Stress " في دائرة المعارف البريطانية ، وهذا ما يشهد به ثبت مراجع الكتاب<sup>(٥٠)</sup> .

لذلك لم يكن عجباً أن يأتي الأساس الصوتي للسان لهذا الفرض هشاً لا طاقة به على احتمال البناء - وذلك ما نرجو أن نبين عنه في ما يلي من حديث .

#### ٤ - ١ : طبيعة النبر .

كان من بين الأسئلة المشروعة التي طرحها الكاتب بين يدي عرضه لمقولة النبر ، وما ينسبها إلى النبر من دور في إيقاع الشعر العربي سؤالان<sup>(٥١)</sup> : أولهما عن طبيعة النبر ؛ والثاني عن دوره في كلمات اللغة . فبم أجاب عن السؤال الأول ؟

يقول الكاتب : «يجدر هنا أن نحدد طبيعة النبر بطريقة أكثر تفصيلا مما سبق في هذا البحث . النبر فاعلية فزيولوجية تتخذ شكل ضغط أو إنقال يُوضَع على عنصر صوتي معين في كلمات اللغة»<sup>(٥٢)</sup> .

وواضح مما تقدم أن الكلمات المعدودات التي ساقها الكاتب تعريفا للنبر ليست تفسيراً ولكنها تقرير ؛ فعند الحديث عن النبر ودوره في النظام الصوتي أو المبحث العروضي لا يكفي أن يقال إنه «إنقال وضغط يُوضَع» (١٩) على عنصر صوتي معين من كلمات اللغة . وصيغة البناء للمفعول هنا «يُوضَع» فيها غموض شديد . وهي إذا حُلّت على المتكلم أو المنشد - وهذا هو الأقرب والأولى - يكون التعريف قد

خرج من تجربته المخبرية الأولى بإثبات حصول «التساوي الزمني بين التفاعيل الثلاث : ( مستعلن ) و ( فاعلاتن ) و ( مفاعيلن ) ، على حين يقرر في الوقت نفسه أن التجربة الثانية قد أثبتت له أن طبيعة المصوتات ( بمعنى الفونيمات ( ؟ ) ) التي تتركب المقطع ، بل إن المقطع ذاته ، تتغير قيمته الكمية إذا ورد مفرداً أو في وحدة صوتية معينة ، عنه إذا ورد في وحدة صوتية أخرى .

واجتماع التبيجين لا يكون ؛ فلو صدقت نتائج التجربة الثانية لكان من المتوقع أن تتفاوت القيمة الكمية بين ( مس ) و ( نف ) و ( فَا ) و ( عى ) و ( لُن ) ، كما تتفاوت أيضا بين ( علن ) و ( علا ) و ( مَقَا ) تبعاً لاختلاف الوحدات الصوتية وطبيعة «المصوتات» . وسينشأ عن ذلك اختلاف القيمة الكمية بين مجموع مكونات كل تفعيلية من التفاعيل الثلاث واختبائها الآخرين . وهي نتيجة لازمة بالضرورة ، لا بد من توقعها في حال صدق نتائج التجربة الثانية ، بيد أنها في الوقت نفسه تقطع بخطأ النتيجة الحاصلة من التجربة الأولى .

وبعد ؛ أترانا على حق حين نقول إن في النفس من أمر تلك «الدراسات المخبرية» حُسَيِّكات وحُسَيِّكات ؟ . نعم .

فإذا استبان لنا غموض التفرقة بين الوزن والإيقاع على الوجه الذي ساقه الكاتب ، وما نشأ عن ذلك من خلط واضح بين العروض والنقد -

وإذا استبان لنا خطأ حمل الكم العروضي على الكم الموسيقي لتباين الجوهر وانفكاك الجهة -

وإذا ثبت لنا انعدام التمييز بين الكم الموضوعي والكم الذاتي ، واكتفاء الكاتب بالنوع الأول دون الثاني ، مع أن الثاني هو الكم الفاعل في إدراك الإيقاع -

وإذا اتضح لنا خلط الكم الفونائيكي بالكم الفونولوجي ، وما ترتب على ذلك من طمس لجوهر عملية الإيقاع التي هي ظاهرة فونولوجية بالضرورة -

وإذا تجلّى الخلط بين الكم المطلق والكم النسبي ، وأن اختلاف الأول لا يعني بالضرورة اختلاف الثاني ، وأن الإيقاع مرتبط بالتناسب لا بالكم المطلق -

وإذا كانت «الدراسة المخبرية» المشار إليها في الكتاب لا تقدم جوابات شافية عن عشرات السؤالات التي أثارها ، مع أن كل عامل من تلك العوامل المجهولة السابق ذكرها يحدد درجة من درجات صدق التجربة ودقتها وثباتها -

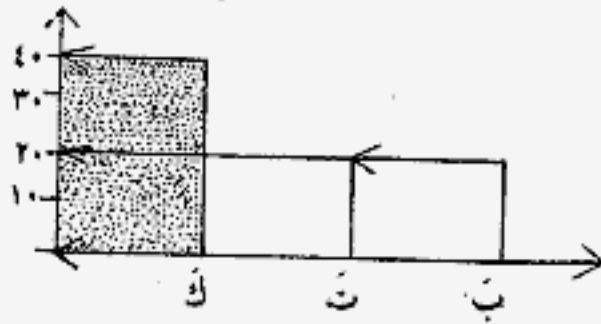
وإذا كانت جميع الحجج التي استند إليها الكاتب في رفضه النظرية الكمية قد قامت على أساس من مقولات نظرية مختلطة ، ونتائج مخبرية غير موثوق بها ، بل متناقضة -

نقول : إذا كان كل أولئك ، صار محالاً أن يكون لما توصل إليه الكاتب من نتائج في هذا الباب قيمة علمية جديرة بالثقة والنظر .

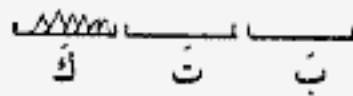
#### ٤ - مقولة النبر .

أحب أن يكون القارئ على دُكر مما صدرنا به هذا المبحث من أن غايته هي رصد حركة المصطلح اللساني ومسار هجرته إلى بعض الأعمال المعنية بتحديث العروض ، وما عرض له في مهجره هذا من





أو بالطريقة التالية (MBN 4):



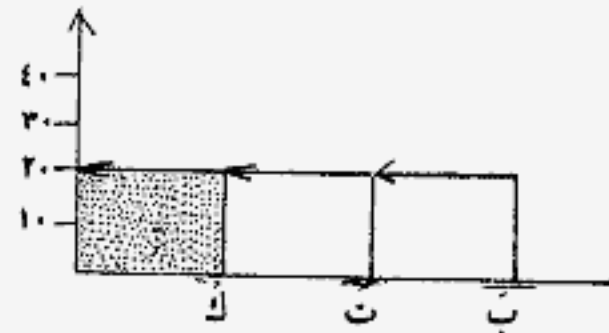
..... (\*\*) (انتهى الاقتباس).

يقرر الكاتب في النص السابق أن وضع النبر على (الكاف) في (كتب) يكسبها ثقلًا فيزيولوجيًا ضاغطًا. وفي هذا التقرير يتجلى الخضوع لسطوة نظام الكتابة العربية الذي يختص الصوامت con-sonants وحدها برموز هجائية مستقلة graphemes، على حين تمثل الحركات القصيرة short vowels، (الفتحة والضمة والكسرة) بعلامات إضافية diacritic symbols تثبت فوق الحرف أو تحته. وبذلك اكتسبت (الكاف) /K/ - عند الكاتب - من الأهمية ما ليس لها في هذا المقام، وعُيبت حقيقة أساسية وأولية من حقائق الدرس اللساني هي أن اللغة صوت وليست كتابة. وإذا علمنا أن النبر في هذا المثال هو صفة للمقطع كله /Ka/ لا للكاف وحدها، وجب أن نعلم أيضًا أن حامل النبر فيه هو الفتحة القصيرة /a/. وبدهيات الصوتيات تقضى بأنه لا وجود على الإطلاق لكاف منبورة وكاف غير منبورة، وإنما الموجود على التحقيق هو مقطع منبور أو غير منبور. وأما حامل النبر فهو الحركة (وهي هنا الفتحة لا الكاف)، سواء أكانت الحركة قصيرة أم طويلة (٥٦). وإذا صح ذلك كله - وهو صحيح - عرفنا بُعد ما بين مقالة الكاتب والفهم الصوق اللساني الصحيح لمصطلح النبر، وللظاهرة التي يدل عليها، ولموضعها من السلسلة الصوتية. وسيكون لهذا الفهم البعيد عن الصواب أثره في تشكيل رؤية الكاتب لظاهرة النبر، ولدوره المزعوم في إيقاع الشعر العربي. ونظرة إلى المخطط البياني الذي يشرح به الكاتب طبيعة النبر تدل أوضح الدلالة على أن محاولة الشرح لم تنتج إلا مزيدًا من الاستغلاق: هل المخطط تمثيل للنبر بما هو فاعلية فيزيولوجية؟ أم بما هو موجة صوتية؟ أم بما هو كم ذاتي مدرك؟

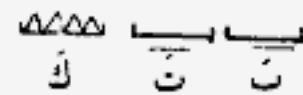
وما هذه الأرقام التي نراها فيه عارية من تمييز العدد؟  
وأى وحدة استخدمت في القياس؟  
وكيف أمكن للكاتب قياسه؟  
وأى جهاز اصطنعه في هذا القياس؟  
ألا إنها أسئلة كثيرة أساسية ومشروعة يطرحها القارئ، ويقف نص الكاتب صامتًا أمامها بلا جواب.

أهمل جانب الإدراك في النبر، مع أنه هُنا الأول في درس الإيقاع. ويزداد المشكل صعوبة إذا استحضرنا ما سبق أن قررناه من أن الإدراك ليس استجابة آلية لطرق إنتاج الكلام وما تتضمنه من كميات موضوعية (٥٣). ومعلوم أن الخصائص والكيفيات الفيزيولوجية التي يتحقق بها الإنشاد تتجلى في الوسط الناقل، وهو الهواء، على هيئة موجة صوتية ذات خصائص فيزيقية من اتساع وتردد وزمن وتكوين توافق (هارمون) أو تخالفي. وهذا الوسط الناقل وما يجري فيه من تغيرات هو المسئول عن تحديد خصائص المدركات من نبر أو بروز، ومن تحسس لاختلاف سلم النغمات، ومن تمييز لاختلاف الأصوات بحسب نوعها، ومن ارتياح للصوت أو نفور منه. على أن حرية العقل في تشكيل هذه المدركات عظيمة موفورة، على نحو يسمح لخصائص الكم المدرك بأن تشكل لها منطقها الخاص. ومن ثم فإن تشخيص النبر لا يتحقق بأن نقول إنه «إثقال وضغط فيزيولوجيان، بل لا بد من تعريف النبر في مظهره الفيزيقي في الموجة الصوتية المتولدة، وفي مظهره المدرك لدى المتلقي. وأكثر من هذا أن القول بأنه إثقال وضغط ليس كافيًا في كشف حقيقته الفيزيولوجية، من حيث إن الأمر يقتضي تحديدًا دقيقًا لدور النشاط العضلي، وتشكلات عمود الهواء، وآليات التلفظ التي ينقسم بها الكم الصوق المتصل إلى المقاطع. وهذه المقاطع هي حاملة النبر، وبدون فهم جيد للظاهرة المقطعية نطقًا وانتقالًا وإدراكًا لا يمكن لظاهرة النبر أن تفهم على الوجه الصحيح. ولنفحص الآن المثال الذي أورده الكاتب لشرح طبيعة النبر: إذ يقول:

«يمكن تمثيل هذه الفاعلية (قلت: يعني الفاعلية الفيزيولوجية التي يتحقق بها النبر) باستخدام مخططات بيانية: إذا كان مستوى الضغط في نطق المكونات الصوتية (ك، ت، ب) واحدًا وهي متفرقة يمكن وصفه بالمخطط MBN I (٥٤).



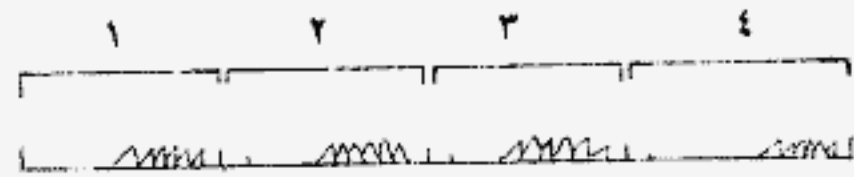
أو بالطريقة التالية (MB N3):



فإذا اجتمعت هذه المكونات في الكلمة، ووضع النبر على (الكاف) مثلاً، اكتسبت الكاف ثقلًا فيزيولوجيًا ضاغطًا. ويمكن التعبير عن العلاقة، عندها، بالمخطط البياني التالي MB N 2.

ثم يمضي الكاتب لجعل من هذا الغموض البسيط غموضاً مركباً بشرحه لدور النبر في الإيقاع الشعري ، فيقول :

«إذا تصوّر الإيقاع الشعري قائماً على أنساق منتظمة ذات نسب متميزة ، فإن تشكل نموذج نبري مقبول ، مشروط بدخول مجموعة من الكلمات في علاقة تناعية ، يقع فيها النبر في مواقع منتظمة ، يشكل مجموعها نسقاً إيقاعياً ذا هوية واضحة . هكذا يمكن أن ينشأ إيقاع شعري من دخول الكلمات (كتاب ، جميل ، بديع ، مفيد) في تنابع مواضع النبر ، يعبر عنها المخطط التالي (CMBM) :



..... (٥٧) . (انتهى الاقتباس) .

هذا المثال الذي ساقه الكاتب موضعاً وشارحاً لفكرته لا ينهض لما سبق له ؛ ذلك أن جميع هذه الكلمات ينتمي إلى نسق مقطعي كمي واحد (ص ح + ص ح ح + ص ح ص) ، حيث ص = ضامت ، ح = حركة قصيرة ، ح ح = حركة طويلة) . ومن ثم يجوز هنا رجوع النموذج الإيقاعي فيه إلى انتظام الكم ، كما يجوز رجوعه إلى انتظام النبر ، وليس أحد الأمرين راجحاً والآخر مرجوحاً فتستبين العلة مع المعلول . وإذا احتمل المثال تفسيرين مختلفين سقطت حججته فيما سبق له ، إعمالاً للقاعدة الأصولية القاصية أن الاحتمال يسقط الاستدلال .

وحين نقرأ للكاتب من بعد ذلك قوله : «الآن ، وقد حددت طبيعة النبر ، وأثره في الكلمات ، وكيف يمكن أن يؤدي استخدامه إلى تسلسل إيقاعات شعرية معينة ، ونشوء نظام إيقاعي ...» (٥٨) - بحق لنا أن نتساءل : أحقاً استبان للكاتب وللقارئ كل هذه الأمور المعماة من سطوره المعدادات التي أوردها ؟ ومن المخططات التي تنسب ظلماً إلى البيان ؟ ومن المثال المنقطع العجول وهو حال ذو وجوه ؟ أبهذا تكون طبيعة النبر قد حُددت ؟ وماذا في تحديده - كان - من تحديد ؟ وهل يمكن أن يقوم على مثل هذا الأساس الرقيق بناء شائق لنظرية تفسير إيقاع الشعر العربي منذ كان ، وتضع له قانونه المهيمن على بنيته على امتدادات الزمان والمكان ؟

ولكى يتضح ما في الاختصار على تحديد طبيعة النبر بكونه «فاعلية فريولوجية تتخذ شكل ضغط وإثقال» من تبسيط مخل ، علينا أن نستحضر عدداً من الحقائق العلمية المتصلة بهذه المسألة ، نوردتها على سنة الاختصار . فالنبر ، الذي هو من الوجهة الإدراكية انطباع سمعي يبرز أحد مقاطع الحدث اللغوي وثقله بقوة إسماع نسبي أكبر مما يجاوره من مقاطع ، يتجلى من الوجهة الفيزيولوجية في أشكال عدة ليس الضغط أو الشدة إلا واحداً منها . أما عن الأشكال الأخرى فقد تفاوتت درجات النبر تبعاً لاستمرارية جهاز التنطق وثباته على وضع نسبي معين عند إنتاج حركة ما ، وهو ما تفاوتت به الحركات صوتاً

وقصراً . وقد يحدث التفاوت مع ثبات الطول نتيجة لتغير معدلات اهتزاز الوترين الصوتيين في أثناء النطق بالحركة . وقد يحدث نتيجة لاختلاف العلاقات النسبية بين تجاوز النطق (التجويف البلعومي وتجاوز الفم) من حيث الشكل والحجم ، على نحو ينتج عنه اختلاف في نوع الحركة . أما الضغط والإثقال فينتج عن تفاوت مقدار الإزاحة التي تحدث من الوترين الصوتيين خلال اهتزازهما المنتظم لإنتاج الحركة .

وأما من الوجهة الفيزيائية فيتجلى العامل الأول في الزمن الكلي المستغرق في نطق الحركة duration ؛ ويتجلى العامل الثاني فيما يطرا على التردد من تغيرات frequency بالنسبة لنغمة الأساس fun-damental tone ؛ ويتجلى العامل الثالث في عدد الحزم المكونة للحركة the formants ومواقعها النسبية على سلم الترددات . أما عامل الشدة فيظهر على هيئة اختلاف في اتساع الموجة الصوتية المتولدة عند النطق بالحركة amplitude ، كما يمكن قياس التناسب بين الاتساعات أو درجات الشدة بالديسيبل (٦١) .

فإذا جئنا إلى القياس النفسي فإن العامل الأول يشكل «الكم» length ، والثاني يشكل الدرجة pitch ، والثالث يشكل نوع الحركة vowel quality ، أما الشدة فتشكل loudness (٦٢) .

وقد يرتبط الإحساس بالنبر بواحد أو أكثر من هذه العوامل ، أو بها جميعاً ، وإن كان يغلب أن يسود أحدها ليكون هو المسئول الأول عن إدراك النبر ، دون أن يعني ذلك استبعاد العوامل الأخرى . وحين يكون الطول أو الاستغراق الزمني مسئولا أول عن تشكل النبر ، وهو أمر وارد في كثير من الحالات ، تنتفي حجية القول بالتقابل بين النبر والكم ؛ إذ يتلازم العاملان ، ويصعب في هذه الحال حسم المسألة لتمييز العلة من المعلول . وهنا يكون القياس النفسي هو الفيصل في التحديد ؛ حيث يقوم نظام اللغة المعنية بإعلاء شأن أحد العاملين على حساب الآخر ؛ إذ هو الحاكم والمهيمن على عملية الإدراك (٦٣) . وقد ظهر اختلاط العاملين واضحاً في المثال الذي شرح به الكاتب فكرته عن الكيفية التي يتحقق بها نظام إيقاعي على أساس نبري - كما سبق البيان .

#### ٤ - ٢ . الشعر بين الإنشاء والإنشاد .

كان السؤال الأول الذي طرحه الكاتب خاصاً بطبيعة النبر . وقد بينا ما هي عليه طبيعة النبر من تعقيد . وكان ينبغي أن يؤخذ ذلك كله في الحسبان إذا ما أريد لنظرية تقوم على النبر أن يصح بناؤها ويتسق منطقها . أما السؤال الثاني فقد كان عن دور النبر في كلمات اللغة . ونبدأ فنسجل هنا تحفظاً على استخدام كلمة «كلمات» ؛ وسألق تفسير ذلك في إبانته إن شاء الله .

وهذا السؤال لا يقل خطورة عن سابقه ؛ إذ يتصل أوثق الاتصال - في رأينا - بمناط الخلط والاضطراب في الفكرة التي دعا إليها الكاتب من تفسير إيقاع الشعر العربي على أساس نبري . وقد وقع الخلط بين أمرين هما من التمييز بمكان ؛ ونعني بهما عمليتي الإنشاء والإنشاد في الشعر .

إن إنشاء القصيدة ، بما في ذلك التشكيل الوزني ، هو عمل ينضاف إلى الشاعر ؛ فهو الذي يقوم بتنظيم السمات الصوتية على نحو



والكسرة بعض الياء ، والضمة بعض الواو . وقد كان متقدمو النحويين يسمون الفتحة الألف الصغيرة ، والكسرة الياء الصغيرة ، والضمة الواو الصغيرة . وقد كانوا في ذلك على طريق مستقيمة . . . . . ويدل ذلك على أن الحركات أبعاض الحروف أنك متى أشبعت واحدة منهن حدث بعدها الحرف الذي هي بعضه .

والدليل الثاني هو كون الكم مورفيا فاعلا على المستوى الصرفي في الحركات ، ومثاله : شُدْ/شَذْ ، قَتَلْ/قاتل ، قَبِلْ/قوتل .

والدليل الثالث يأتي من الأثر الدلالي للتضعيف ، ومثاله عَدَا/عَدَى ، كَلَّمَ/كَلَّمَ ، بَذَرَ/بَذَرَ . الخ .

والدليل الرابع هو كون الكم مورفيا فاعلا على المستوى الصرفي في الصوامت ، ومثاله كَسَرَ/كَسَرَ ، قَتَلَ/قَتَلَ . الخ .

هذا هو موقف العربية من الكم كما يقرره علماء السلف وواقع اللغة العربية . فماذا عن موقف أولئك العلماء من النبر ؟ إن الكاتب يتولى بنفسه الإجابة عن ذلك بقوله : «إن اللغويين العرب قبل هذا القرن»<sup>(٦٥)</sup> ، على الأقل أولئك الذين نعرف شيئا عن عملهم الآن ، لم يناقشوا قضية النبر في العربية»<sup>(٦٦)</sup> . ولو كان النبر مقولة فاعلة في التمييز بين المعاني القاموسية على المستوى الصوتي ، أو المعاني الوظيفية على المستوى الصرفي ما فاتهم مناقشته ، كما لم تفتح مناقشة مقولات الكم ، والهمس والجهر ، والتفخيم والترقيق ، والشدة والرخاوة ، وغيرها من المقولات الصوتية . بل إن النبر في قراءة القرآن الكريم التي يقترحها أبو ديب معيارا لامتحان فرضياته المتعلقة بتحديد مواضع النبر ، على أساس أن قراءة القرآن - على حد قوله - «ظاهرة مهمة جدا قد تكون الوحيدة التي احتفظت بخصائصها الإيقاعية عبر القرون»<sup>(٦٧)</sup> . نقول حتى في هذا المقام يلفت نظرنا أن علماء التجويد من السلف والخلف أولوا قضية الكم أعظم اهتمام ، وقسموا المد إلى واجب وجائز ثم إلى متفصل ومتصل ، واصطنعوا في تحديده وسيلة العد بالأصابع ، على حين مروا بالنبر دون أن يعيروه أدنى التفات .

وهذا من أظهر الأدلة على أن النبر ترك أمره للاختلافات القبلية بوصفه سمة إيقاعية فاضلة redundant . وهذه السمة لا تصلح بذاتها أساسا لإقامة نظام إيقاعي يتخطى حدود الزمان والمكان والفروق الاجتماعية والفردية . ولنتظر في واقع اللغة العربية من هذه الوجهة ، فسنجد أن قواعد النبر تختلف اختلافا ميينا باختلاف الأقطار والبلدان في مشرق العالم العربي ومغربه ، بل هو حقيقة واقعة في القطر الواحد ؛ ودع جانباً تاريخها المجهول في تاريخ العربية الضارب في أطباق الزمن ، فإذا صح ذلكم - وهو صحيح - وإذا كان الشعراء قد كتبوا جميعا في تشكّل وزن واحد هو «الطويل» مثلا على اختلاف عصورهم وأقطارهم طوال ستة عشر قرنا - فأنى يكون لهذا الطويل نموذج نبري واحد ؟ وأنى يقام نظام إيقاعي واحد جامع لبهور الشعر المعروفة وتنوعاتها يعتمد النبر أساسا لكل ما يبدع في كل منها من نتاج ؟<sup>(٦٨)</sup> .

ولم تكن هذه الحقيقة البديهية لتغيب عن فطنة الكاتب ، فقد أقر بها ، وأحسن أنها باب تهب منه الزوايع على فرضه . ومع ذلك - ولا ندري على أي أساس - ظل على حماسه الشديدة له ، وثابر على إعلانه

مقصود له ، وبذلك يتيح للمتلقى تنشيط ملكته الإبداعية ، وخلق مدركات جمالية كلية «جشطلتات» متنوعة ، ومن بينها جشطلتات الإيقاع . وفي هذه العملية يضطلع التشكّل الوزني بمهمة المثير ، ويكون للمدرك الكلي الذي يشكله المتلقى طبيعة الاستجابة . ولعل أهم سؤال ينبغي طرحه هنا هو : ما السمات التي يمكن للشاعر أن يعمل فيها بالتشكيل والتنظيم لتنتج جشطلتات الإيقاع ؟ وإذا علمنا أن الإيقاع نوعان : نموذج عام مشترك ، ثم تنوعات إيقاعية فردية ، أدركنا ما يمتاز به عمل الشاعر من حساسية ورهافة - ومن المتوقع أن تختلف السمات التي هي موضوع التشكيل والتنظيم باختلاف نوعي الإيقاع وحساسية العلاقة بينهما .

هذا السؤال المهم يجيب عنه دى جروت ، فيقول :

«إذا عرفنا القصيدة بأنها عمل فني أدبي ، أي أنها فن لغوي ، فسينشأ عن ذلك أن السمات التي تخضع للتشكيل الأسلوبي هي سمات اللغة التي كتبت بها القصيدة ، وأن جميع ما سوى ذلك ، كاللحن الذي يفترض أن تعزف به ، أو الطريقة التي تطبع بها على صفحات الورق ، كل أولئك - مع كونه في ذاته نوعا من التشكيل الأسلوبي - لا ينتمى إلى القصيدة من حيث هي . . . . . وللأسباب نفسها لا يعد الإنشاد جزءا من القصيدة كما سبق أن عرفناها (قلت : أي بوصفها فنا لغويا)»<sup>(٦٩)</sup> .

لذلك يؤكد جاكوبسون أن السمات التي تخضع للتشكيل الوزني هي السمات الفارقة distinctive features التي تميز النظام الصوتي في اللغة المعنية . وإيضاح هذه المقولة بالمثال نقول : إنه مادام البحر الطويل - مثلا - إطارا وزنيا عاما يضبط أحد التشكلات الوزنية التي كتب بها شعراء من مختلف أنحاء الجزيرة العربية في القديم ، وعلى مدى تاريخ الشعر العربي منذ كان إلى يوم الناس ، هذا على اختلاف الزمان والمكان ، فلا بد أن يستند هذا الإطار ، لا إلى سمة لغوية هامشية من فضلات السمات redundant features ، بل إلى سمة من السمات الفارقة التي هي معلّم من معالم النظام الصوتي في العربية ، ومن ثم تتمتع بصيغة عامة بما هي جزء من نظام ، بقطع النظر عن التحقيقات الفعلية التي يتجلى فيها هذا النظام على ألسنة المتكلمين على اختلاف الزمان والمكان .

تلك الحقيقة تفرض علينا أن نجد جوابا علميا مقنعا عن السؤال التالي : هل يعد النبر من السمات الفارقة في صوتيات العربية ؟ وعلى إجابة هذا السؤال يتوقف الكثير .

أما الكم فلدينا أكثر من دليل على أنه كان - وما يزال - مقولة فاعلة في النظام الصوتي العربي . وأول هذه الأدلة التقرير الذي صاغ به ابن جني العلاقة بين طوال الحركات وقصارها صياغة علمية دقيقة من الوجهة النظامية ، حيث قال<sup>(٧٠)</sup> :

«اعلم أن الحركات أبعاض حروف المد واللين ، وهي الألف والياء والواو . فكما أن هذه الحروف ثلاثة فكذلك الحركات ثلاث ، وهي الفتحة والكسرة والضمة . فالفتحة بعض الألف ،

إياه بديلا جذريا لعروض الخليل ، لكنه ما كان يستطيع لهذه الحقيقة إنكارا ، ولا ليملك من سلطانها فرارا ، فهو يقول :

« إن فرضية النبر التي أقدمها هنا محاولة أولى لا أدعي لها الكمال ، بل إنني لوائت من أن ثمة عددا من النقاط فيها ما يزال بحاجة إلى تدقيق واستقصاء ؛ لكن الأمل بأن نشرها قد يثير الاهتمام والمناقشة والتبع بشكل يؤدي إلى تعديلها نتيجة لعمل باحثين آخرين ، هو الذي يشجعني على نشرها بهذا الشكل . ثم إن النبر ليس ظاهرة فردية ، وإنما هو ظاهرة ثقافية جماعية . ومن هنا قد يكون إحساسى بالنبر نفسه أمرا يشك في سلامته . ولا يبقى إلا اللجوء إلى أكبر عدد ممكن من ردود الفعل لإعطاء الفرضية صيغة أكثر كمالا . من القضايا التي تحيرني مثلا ، نبر الكلمة من الشكل ( - - - - - ) . إن قراءتها تتأرجح بين ( - - - - - ) و ( - - - - - ) . ولا شك أن عياد وأنيس - واللهجة المصرية - ينبرونها ( - - - - - ) . ولن يتاح للفرضية المقدمة أن تتخذ صورة نهائية قبل حل هذه المشكلة . ثم إن عملي على عدد من البحور ، مثل الخفيف والرملي ، كما أشير إلى ذلك في الموضع الملائم ، متردد ولا نهائي » (٦٩)

قلت : وإذا كانت هذه الحيرة ملازمة للمعاصرين في زمان حل فيه التقدم العلمي كثيرا من مشكلات الاتصال ، وحقت فيه تفنيات البحث العلمي النفسى واللسانى ما لم يتح لها بعضه في تاريخها الطويل ، فما الظن بتحديد مواضع النبر في التاريخ القديم ؟ إن الكاتب يحاول الالتفاف حول هذه المشكلة بقوله « ليس يكفي أن يكون النبر فاعلا أساسيا في التكوين اللغوى لكى يكون بالضرورة هو الفاعل الأول في الإيقاع الشعري الذى تنتجه الفاعلية الشعرية للمتكلمين باللغة » (٧٠) . لكننا نقول : لو أن هذه المقولة صحيحة فإن نقيضها لا يصح بحال ؛ أى أنه لا يمكن للنبر أن يكون الفاعل الأول في الإيقاع الشعري إلا إذا كان فاعلا أساسيا في التكوين اللغوى . وهذا هو من أوليات المسائل في دراسة الإيقاع .

ويستبين مما سبق علة ما أبداه جاكوبسون من حرص خاص على أن يؤكد في درسه العروض أن الوحدة الفاعلة في الأوازن هي الفونيم وليس الفون ، وأن السمات الصوتية الفارقة هي أساس بحور الشعر . أما ما سوى ذلك من سمات فواقع في مجال الإنشاد لا محالة . وعلى ذلك كان لابد من التمييز - في رأيه - بين عمل الشاعر وعمل المنشد ، أو بين التشكيل اللغوى للشعر بوصفه عملا فنيا لغويا ، والطريقة التي بها تنشد القصيدة أو تغنى أو تظهر مطبوعة على الصفحات (٧١) . إن إنشاد القصيدة بالمصطلح اللسانى حدث لحظى فردى من أحداث التحقق الفيزيقي . وفي عملية الإنشاد تتجلى خصائص التشكيل اللغوى القائم على استخدام السمات الفارقة ، كما تتجلى كذلك السمات الفاضلة والسمات التشكيلية - configurational features (٧٢) . ولابد من التمييز - حينئذ - تمييزا واعيا بين أنواع السمات التي يجرى تحقيقها من خلال الإنشاد ، الذى هو

عمل إبداعى إلى حد كبير ، ويكاد - أحيانا - يستقل فيه المنشد بروايته وتأويله للعمل عن غيره من المنشدين . وتظل هذه المقولة صادقة حتى وإن كان المنشد هو عين الشاعر .

ولدينا في الكتاب أكثر من نص هو برهان واضح على أن الكاتب لم يحفل بالتمييز بين الإنشاء والإنشاد ، على خطورته وأهميته لمنهجية البحث وطرق المقاربة والنتائج . منها ما يقوله في معرض تفسيره النبرى للزحافات والعلل :

« حين ألقى الشاعر العرب قصيدة أو أنشدها ، والمتلقى جالس أمامه يصفى ، كان الشاعر ينشد الكلمات الواحدة تلو الأخرى حتى يأتى على الشطر الأول كله ، الذى تميز بوقفة أو علامات مميزة أخرى ، ثم كان الشاعر يتابع إنشاده للشطر الثانى من البيت ، والمتلقى منتش ملء بالتعاطف مع الشاعر وعالمه . المتلقى ، على الأقل في الحالات التى نعرفها ، لم يجب ليقول للشاعر : « ثمة شيء غريب هنا » بل تشرب القصيدة أو البيت بحس مباشر عفوى بانحدار الإيقاع في الشطرين ( أو الأبيات في حالة القصيدة كلها ) » (٧٣)

ويقوم جوهر البرهان في النص السابق على الاستدلال بعملية الإنشاد على ما هو من صميم مجال الإنشاء من ظواهر تختص بالبنية اللغوية للشعر ، بما فيه البنية الإيقاعية للبيت أو القصيدة . أما أوضح نصوص الكاتب عبارة عن هذا الخلط والتميع الكامل لهوية الدرس العروضى والإيقاعى فقولته :

« إن نحو تشكلات إيقاعية في اللغة ليس نتيجة فورية لكون الكم ، أو النبر ، فاعلا رئيسيا فيها ، وإنما هو مرتبط ارتباطا وثيقا بمفاهيم متعددة ، منها - مثلا - مفاهيم عميقة التأثير حول طبيعة الشعر ، وعلاقته بالغناء والموسيقى من جهة ، أو بإيقاع اللغة اليومية ( لغة الحديث والنثر من جهة أخرى ) ، ثم بطبيعة الإيقاع في الموسيقى ذاتها » (٧٤)

وفي هذا النص قليل من الحقيقة قد ضرب بكثير من المجاوزات التى تنتج بالضرورة تذويبا وتميعا لدراسة الإيقاع الشعري ، بحيث ينداح في دائرة عريضة ، ويدخل فيه ما ليس منه ، ويصبح الزعم بإمكان دراسته من فضول القول ، بل إن الحاجة إلى مثل كتاب الكاتب لتتنفى من الأساس .

وحاصل ما سبق من قول أنه لا وجود في العربية لنظام إيقاعى نبرى حاكم على الأشكال العروضية كافة قديما وحديثا . وبه تنتفى الحاجة إلى التمييز بين النبر اللغوى والنبر الشعري ، لانفكاك الجهة بينهما ، إذ تصبح العلاقة بينهما من ظواهر الإنشاد المتغيرة بحيث لا تشكل نظاما مهيمن . على أن الكاتب يعتد بهذا التمييز ، ويعده عمود نظريته وجوهرها الذى لا تقوم إلا به . وقد أجماع هذا إلى الكلام في أمر العلاقة بين نوعى النبر هذين . ومن حسن الحظ أن هذه العلاقة في النظم الإيقاعية القائمة على النبر محددة على وجه لا خيار فيه للكاتب ولا لنا ؛ فالنموذج النبرى الإيقاعى لا يمكن أن يهبط على الشكل



الاعتماد عليها اعتماداً مطلقاً آمناً في محاولة اكتشاف النبر في الشعر ودوره في خلق الإيقاع<sup>(٨٢)</sup> - فإن اكتشاف النبر الشعري يكون أدخل في باب المحال .

على أن الكاتب يحاول محاولة لا تخلو من طرافة ؛ فهو يريد أن يعكس القضية فيجعل من الغالب النبري الخارجي الذي افترضه تحكما ، واعتمده أنموذجا للنبر الشعري ، وسيلة يمكن التوصل بها إلى تحديد النبر اللغوي ، فيقول : « إذا قرر الآن أن قوانين النبر الشعري المطبقة على التجارب صيغت على أساس إيقاعي ، ولم تستق وجودها من النبر اللغوي<sup>(٨٣)</sup> ( ١ ؟ ) ( قلت الاستفهام والتعجب لي ) - أمكن القول إن دراسة النبر الشعري قد يضيء لنا جوانب مهمة من النبر اللغوي<sup>(٨٤)</sup> . وهكذا يريد الكاتب أن يحملنا على استخدام تصور مظنون في الكشف عن أصل معدوم . مع أن طريق الوصول إلى هذا التصور المظنون ليست سهلة باعتدافه ، إذ يقول معلقا على أبيات لورد زورث : قد يوحي ما يقال بأن النبر الشعري لا يمكن أن يحدد بطريقة دقيقة تكشف نماذجه مسبقا ( قلت : كذا ؛ وهي صيغة لا عربية لها ) على أساس من الوزن نفسه . وهذا الاستنتاج صحيح إلى حد كبير ، لكنه نسبي في انطباقه على اللغات المختلفة . ثمة لغات ، كالعربية ، تخف فيها درجة اللامحدودية أعلى ( كذا أيضا ؛ وهي معاملة ينكرها لسان العرب ) . كذلك يقرر ، ثم يستثنى العربية دون مسوغ ، مع أن النقيض هو المتوقع ، لما تثيره دراسة ظاهرة النبر من صعوبات في العربية لا نظير لها في كثير من اللغات الأخرى<sup>(٨٥)</sup> .

#### ٤ - ٣ : النبر اللغوي بين أنيس وأبو ديب .

قدم أنيس في كتابه « الأصوات اللغوية » محاولة لتحديد أنواع المقاطع وقواعد النبر في العربية . فلما أتى إلى دراسة « موسيقى الشعر » لم يعتد فيها إلا بالخصائص الكمية للمقاطع ، وأغفل ذكر النبر إغفالا تاما ، حتى إن عياد ليقول عنه إنه : « لا يجعل للنبر دورا ثانويا كالدور الذي يعطيه للتنغيم intonation<sup>(٨٦)</sup> » ( حاشية مهمة معترضة : الحق أن دور التنغيم في موسيقى الشعر عند أنيس ليس دورا ثانويا كما يقول عياد بل هو عنصر رئيسي بنص كلامه . وهو عنده قسيم للخصائص الكمية في نظام توالي المقاطع . ويكاد يكون التنغيم في رأيه مساويا للإنشاد . وتنطوي فكرة أنيس هذه على خلط شديد بين أمور هي جد مختلفة . ولنا عليها تعليق مفصل ضمننا الحاشية ١٢٩ من هذا البحث ) .

غير أن جميع من كتبوا في تحديث العروض العربي من اللغويين والنقاد العرب أداروا مناقشتهم في قضية النبر على أساس من القواعد التي استظهرها أنيس . ذلكم ما فعله النويبي وعياد وأبو ديب . فأما النويبي وعياد فقد أوليا النبر اللغوي ( أي ما يعرف بنبر الكلمة المفردة ) جل اهتمامهما . وأما أبو ديب فقد انفرد بالكلام على نموذج نبري مفارق ، أو قالب خارجي سماه النبر الشعري ، وجعله خاصة للبحر من حيث هو ، ووسم إقامة نظام إيقاعي متناسق على أساس من النبر اللغوي وحده بالصعوبة أو الإحالة ، فقال : « يصعب ، إن لم يستحل ، كما يحاول هذا البحث الخالي أن يظهر ، أن يؤسس نظام إيقاع متناسق على هذا النمط من النبر وحده . ( قلت : يعني النبر اللغوي )<sup>(٨٧)</sup> . وكذلك نفى عن هذا النبر قيامه بدور تأسيس

الوزن من السماء ، إنما هو تفريع على نظام النبر في اللغة نفسها ، وتطويع له ، أو هو - بعبارة أخرى - تنظيم لإمكانات اللغة المتاحة في هذا الباب على نحو مخصوص ، وعلاقته بالنبر اللغوي هي علاقة العدل بالأصل ، أو الانحراف بالنمط المعياري . وإذن لا يصح في هذا المقام قول الكاتب : « يتوافر في النظام الإيقاعي القوائم على النبر ، إذن ، قالب خارجي يجب ملؤه عن طريق اختيار الكلمات التي يقع عليها نبر لغوي معين<sup>(٨٨)</sup> . ذلك أن هذا القالب الخارجي لا يمكن إلا أن يستمد ملامحه من نظام النبر في اللغة العامة ، أو لغة الحياة اليومية ، ومن المحال - كما ذكرنا - أن يهبط على الشاعر من السماء ، أو أن يراه الشاعر فيها يرى النائم ، ثم يكون مطالباً على وجه الإلزام والوجوب - كما تقول عبارة الكاتب - بمكثته عن طريق اختيار الكلمات<sup>(٨٩)</sup> .

كذلك من المحال أن يحدد النموذج النبري الإيقاعي ابتداء وفي غياب النموذج النبري الأصيل . وإذا كانت نماذج النبر اللغوي في العربية موضع الخلاف والتباين ، وكانت واقعة خارج منطقة السمات الفارقة ، كان من أعرس العسر اختلاق النموذجين وتثبيتهما وتقنين العلاقة بينهما من عدم .

إن أبو ديب يقدم لحديثه هذا بمقدمتين صحيحتين . أما المقدمة الأولى فهي قوله : « ترتبط قضية النبر في الشعر جذريا بقضية النبر في اللغة<sup>(٩٠)</sup> . وأما المقدمة الثانية فهي قوله « ما لم تتضافر جهود اللغويين المعاصرين ، ويتم بعضها بعضا ، فستظل مناقشة النبر الشعري قاصرة لا تطرح نتائج مكتملة ونهائية<sup>(٩١)</sup> . والنتيجة المنطقية التي تلزم عن هاتين المقدمتين هي أنه من المحال مناقشة ما يسمى بالنبر الشعري في غياب التحديد الواضح لنماذج النبر اللغوي . ولقد قال بذلك محققا شكري عياد في عبارة جازمة هي قوله : « إن مندورا لا يبحث الارتكاز أو النبر في اللغة العربية ، بل يقفز رأسا إلى بحث الارتكاز الشعري . وقد ظهر مما سبق أن الثاني منها لا يثبت إلا إذا ثبت الأول<sup>(٩٢)</sup> .

بيد أن أبو ديب - مع تسليمه بصحة المقدمتين - يشكك في صحة النتيجة المنطقية التي لا يحصى عن قبولها ترتيبا عليهما ، فيقول في معرض الرد على عياد : « بصر عياد على أن مناقشة النبر الشعري في غياب تحديد تام للنبر اللغوي أمر مستحيل . لكن الأمر في رأي ليس على هذا الإطلاق<sup>(٩٣)</sup> . ثم يشفع قوله هذا بعبارة أحسب أن الظفر بمبراهه منها غير متاح لفقهاء العربية ، وتلكم قوله : « إن المعرفة بوجود النبر اللغوي قد تساعد على مناقشة النبر الشعري دون أن يكون لدينا تحديد مطلق للنبر الأول<sup>(٩٤)</sup> . كذا يضمن الكاتب عبارته صيغة التمريض « قد يساعد » ، مع أن المعرفة بالنبر اللغوي لا بد أن تساعد - على أي حال - في معرفة النبر الشعري لا محالة ، إن لم تكن هي المدخل الوحيد لمعرفة النبر الشعري ، ذلك أنها مما لا يتم الواجب إلا به . وهذا تلاعب بالصياغة مستعلن . ثم إن العبارة يلتوى بها التركيب ليعكس التواء الفكرة ، لأنها تقول ، إذا أعدنا صياغتها ، إلى أن تكون : « إن المعرفة بوجود النبر اللغوي قد تساعد على مناقشة النبر الشعري دون أن يكون لدينا تحديد مطلق للنبر اللغوي » . فهل يمكن أن يكون لمثل هذا الكلام معنى مستقيم ؟ وإذا كانت دراسة النبر اللغوي - على حد قول الكاتب - « لم تصل حدا من الكمال يتيح لنا

جذرى في إيقاع الشعر العربى ، فقال : « لكن السليم الواضح هو أن النبر اللغوى لم يلعب في الشعر العربى المنتج حتى الآن دورا تأسيسيا جذريا ، ولم يطور ليشكل نظاما إيقاعيا كاملا لهذا الشعر » (٨٧) .

وقد أسلفنا القول في غموض العلائق بين النبر اللغوى والنبر الشعرى عند أبو ديب ، لا في مستواها النظرى المجتلب من المصادر الغربية فحسب ، بل في تطبيقها المباشر على الشعر العربى كذلك . وقد بينا أن من أسباب الغموض أنه من المحال تتبع هذه العلائق في جذورها الأولى منذ أقدم تاريخ معروف للشعر العربى إلى أن استقر تقنين العروض العربى على يد الخليل ، ثم إلى محاولات التحديث في هذا القرن . وكون هذا من المحال هو ما يقرره أبو ديب بقوله :

« يستحيل علينا الآن أن ندرس النبر اللغوى كما وقع في العربية قبل هذا القرن ، إلا إذا افترضنا أن النبر لم يتغير إطلاقا . كذلك يستحيل علينا أن ندرس النبر الشعرى كما تجل في إلقاء العرب للشعر قبل هذا القرن » (٨٨) .

لذلك ينوه أبو ديب بجهد بعض اللغويين من العرب المعاصرين ، في التفاتهم إلى قضية النبر على نحو فتح أمامه « أفقا جديدا ذا غنى كامن يجب ألا يغفل » (٨٩) .

وقد كان لقواعد النبر كما حددها أنيس نصيب موفور من عناية الكاتب ، وكانت غايته الأساسية هي إثبات عدم صلاحية النبر اللغوى - طبقا لهذه القواعد - ليشكل نظاما إيقاعيا متناسقا في الشعر العربى . وسلك الكاتب لإثبات ذلك سبيل الإتيان بأمثلة من الشعر العربى ، ووضع النبر على كلماتها المفردة بحسب قواعد أنيس ، ثم استكشف ما يعرض لنموذج الإيقاع من عدم الانتظام والتناسق .

ونحن نتفق مع أبو ديب فيما انتهى إليه من أن تحديد النموذج النبرى وفقا لقواعد أنيس لا يؤدى إلى تشكيل نظام نبرى مطرد . أما الأسباب وما استولده الكاتب من نتائج فهي مناط الخلاف وموضع النظر .

لعل جانبنا من هذه الأسباب - فيما نرى - يعود إلى قواعد أنيس نفسها . ونبدأ فنورد بعض الملاحظ على هذه القواعد . وبحسن أن نذكر هنا بأن ما نوجهه من نقد للقواعد ولطرق تطبيقها عند أبوديب - ومن قبله - إنما هو محاولة لكشف جوانب من القصور في المنطق الداخلى للاستدلال . وهى محاولة لا يلزم عنها أى تغيير في موقفنا من المسألة ، وجوهره أن النبر لا يمكن أن يشكل نظاما أساسيا للإيقاع الشعرى العربى . والآن لننظر في الملاحظ الآتية على تعميد أنيس للنبر .

(١) قواعد أنيس تنصرف إلى مستوى بعينه من مستويات الاستعمال اللغوى ، في مكان بعينه ، وفي زمان بعينه ، فقد نص أنيس على أنه إنما يعنى العربية « كما ينطق بها القراء الآن في مصر » (٩٠) ، بل زاد الأمر تخصيصا بعد ذلك بقوله إن ما ذكره هو « مواضع النبر العربى » كما يلتزمها مجيدو القراءات القرآنية في القاهرة (٩١) أما عن موقف النبر في العصور الإسلامية الأولى فقد ذكر أنه لا دليل يهديننا إليه ، كما نص أيضا على أن تحديد مواضع النبر في اللهجات الحديثة قد يخضع لقوانين أخرى أرجأ القول فيها (٩٢) . وليس في ذلك من بأس - ولا ريب - في كلام

أنيس ، بل إن تحديد المستوى على هذا النحو من متطلبات الوصف اللغوى وتقاليده . أما البأس كل البأس ففى أن تعتمد هذه القواعد لتحديد مواضع النبر في أبيات لطرفة وأبى فراس ، ليثبت الكاتب من هذا الطريق عدم صلاحيتها لتأسيس نظام إيقاعى متناسق ، ففى ذلكم ما فيه من التعميم بلا مسوغ .

(٢) التصنيف الكمى الذى اقترحه أنيس للمقاطع أو أقام عليه قواعده للنبر ، يأخذ في الحسبان الكم الفونولوجى الوظيفى وليس الكم الفوناتيكي ، وليس سواء . وليس في كلام أنيس ما يشعر بأنه التفت إلى هذا الفرق ، بل إن ظاهر قوله يفيد أنه يقعد للمنطق ، أى للكم الفوناتيكي (٩٣) ، وهذا ما يرجح أن هذا التمييز - على أهميته - لم يكن واردا عنده .

ولما كان أبوديب ينظر إلى الكم والنبر من جهة الإنشاد - دون تمييز منه بين النظام والتحقيق المادى - فقد كان التفاوت بين ما قرره أنيس وما استخرجه هو من قواعده واقعا لا محالة .

(٣) اعتمد أنيس في تحديد مواضع النبر مفهوما يبدو للناس بادية النظر بسيطا وتلقائيا وواضحا كل الوضوح ، مع أنه - في حقيقة الأمر - مفهوم مائع يتلفع بألفاف من الغموض والالتباس لا يسهل رفعها . ذلكم حين أنبأنا أن تحديده لأنواع المقاطع ومواضع النبر كان دراسة لنسيج « الكلمة العربية » (٩٤) . وما يتصوره قوم من وضوح في مفهوم « الكلمة » هو وضوح زائف ؛ إذ ما الكلمة العربية التى يعنى ؟

الكلمة بالمفهوم النحوى ؟ وبذلك تكون اللام والكاف والباء التى للججر ، وضماير الوصل ، وحروف العطف ، كلها كلمات . وإذا كان ، فهل تستقيم قواعده بهذا النظر ؟

أم هو الكلمة بالمفهوم المعجمى ؟ أى ما يقابل الوحدات المعجمية في التحليل اللغوى lexemes ؟ وإذا كان ، فما مكان الزوائد وحروف المعاني والكلمات الوظيفية من هذا التصنيف ؟

أم هو الكلمة بالمفهوم الهجائى الخطى ؟ أى كل كم متصل من الحروف graphic continuum ؟ وإذا كان ، فما الموقف من الفاء وثم اللتين للعطف ؟ ومن اللام وإلى اللتين للججر ؟

أم هو الكلمة مرادفة لما اصطلح على تسميته بالمورفيم morpheme ؟ إن كان ، فهيئات للمفهومين أن يلتقيا ، وإذن لا يمكن لقواعده أن تستقيم بحال (٩٥) .

لعل غموض استعمال مصطلح الكلمة أن يتجل أوضح ما يكون في قول أنيس : « والكلمة العربية مهما اتصل بها من لواحق (suffixes) أو سوابق (prefixes) لا تزيد عدد مقاطعها على سبعة . ففى كلا المثالين « فسيفيكهمو » أو « أنلزمكموها » مجموعة مكونة من سبعة مقاطع (٩٦) . فهل يمكن أن يعد أى من المثالين المذكورين كلمة ذات سوابق ولواحق في التحليل اللغوى السليم ؟ إن أيسر النظر يهذى إلى أن كلا منهما هو جملة أعقد تركيبا من مثل « أقبل زيد » ، و« ضرب زيد عمرا » ، لاشتمالها على فعل يطلب مفعولين . وقس على ذلك أكثر أمثله .



منطقها الخاص في معاملة ( اللام ) و( إلى ) معاملتين مختلفتين من حيث الاتصال والانفصال في الخط . على أن تحديد مواضع النبر في ضوء التابع المقطعي في قول طرفه « خولة » لن يتأثر بحذف اللام أو إبقائها ؛ فلم يكن ثمة داع لما أثير هنا من القول بالاضطرار إلى حذف ( اللام ) ، أو إلى حذف ( الباء ) أو ( الكاف ) في مواقع مماثلة ، نحو ( بركة ) و( كباقي ) . ثم إن هذا القول بالاضطرار إلى حذف مكونات الكلام ليستقيم للباحث تحديد مواضع النبر فيه هو قول لا يمكن قبوله والإذعان له ؛ فعمل الشعراء أن يقولوا ، وعلى الباحثين أن يتأولوا ، ولا حق للباحث هنا ، ناقدًا كان أو لغويًا ، في حذف ولا في إضافة .

وأما الاضطراب الراجع إلى تفسير الكاتب لمقولات أنيس ففي بيانه شيء من تفصيل .

يبدو أن الربط بين تحديد مواضع النبر وما سمي بالكلمة العربية عند أنيس هو خضوع لوهم تمكن بالعدوى من بعض اللغات الأوربية التي يقوم فيها النبر بدور فونولوجي أو صرفي على المستوى الوظيفي ؛ وهو ما لا نظير له في العربية ، حيث يرتبط تحديد موضع النبر بتتابعات المقاطع في الكلام المتصل . ومن ثم فهو لا يعترف بالحدود النحوية للمورفيمات . ولا يمكن بهذا الأساس أن يحدد موضع النبر على أساس من وجود كلمة عربية ، « ذات وجود قاموسي صرف » ، أو « قائمة بذاتها في حالة وجودية يمكن أن تسمى مطلقة » ، أو « بحسبانها ذاتا مستقلة موجودة وجودا فيزيائيا كاملا » ، أو « كتلة مستقلة فيزيائيا لها حدان واضحان : البدء والنهاية » . لا جود في العربية لشيء من ذلك بإطلاق ، ومن ثم فإن هذا الفرض المتخيل عن استقلال ما يسمى بالكلمة المفردة في هذا المبحث أمر لا جدوى منه ولا ثمرة له . وإذا كانت دعوانا هذه صادقة في الكلام غير المنظوم فإن صدقها على المنظوم أوجب بقياس الأولى . وهنا تنتفي تلك الثنائية المفتعلة بين ما يسميه الكاتب نبر الكلمة المنعزلة وما يسميه النبر السياقي ، ومن ثم النبر الشعري . ولا يوجد إلا تتابع الأنساق المقطعية في المنشور والمنظوم . وهذا التابع لا يعترف بحدود مزعومة بين ما يسمى كلمات مفردة مستقلة ، كما أنه لا يلتزم بحدود التفاعيل ومكوناتها ، إذ تنفك بينها الجهة ، ويصبح الكلام على توتر مزعوم بين نبر منعزل ونبر سياقي ضربا من محض الخيال .

ولا ريب أن أنيس ، وإن تمسك بتصوير هلامي لما يسميه « الكلمة العربية » ، كان على علم بأن الكلام المتصل هو الذي يحكم النبر وانتقاله . وفي بعض أقواله ما يفيد ذلك بصريح العبارة<sup>(١٠٥)</sup> . أما أبو ديب فلم يعر هذا الفهم أدنى انتباه حين حاول تطبيق قواعد أنيس على بيتي طرفه وأبي فراس . انظر إليه كيف يحلل قول طرفه ( كباقي ) إلى ( - / - / ٥ - ) ، وقوله ( الوشم ) إلى ( ٥ - / ٥ - / - ) ، فافترض أن القاف متلوة بباء مد ، وأن ( الوشم ) تبدأ بهزمة قطع . وكذلك فعل مع ( اليد ) في قول الشاعر ( ظاهر اليد ) . وانتهى به الأمر إلى وجود مفاصلة وبينونة كبرى بين التحليل والمادة موضوع التحليل ؛ أي أنه يحلل

وإذا كان الاختلاط في هذه المسألة قائما في كتاب للغوي فحل مثل أنيس فإن وجوده وإنشائه في كتاب أبوديب غير مستغرب بقياس الأولى ، حتى إنه يكاد يفسد عليه مقولته كلها . وإنك لتراه في حديثه عن النبر اللغوي يتصوره واقعا على « الكلمات المفردة معزولة عن أي سياق شعري ، وقائمة بذاتها في حالة وجودية يمكن أن تسمى مطلقة »<sup>(٩٦)</sup> ، كما أنه يحدثنا عن الكلمات « باعتبارها ذاتا مستقلة موجودة وجودا فيزيائيا كاملا »<sup>(٩٧)</sup> ، وعن الكلمات « في وجودها القاموسي الصرف »<sup>(٩٨)</sup> ، أو بوصفها « كتلة مستقلة فيزيائيا ، لها حدان واضحان : البدء والنهاية »<sup>(٩٩)</sup> . ثم إنك أيضا تراه بصوغ قواعد النبر بتحديد مواضعه على « الكلمات التي تتألف من النواة كذا وكذا »<sup>(١٠٠)</sup> . ويرى في النواة الإيقاعية « تجسيدا للكلمة في اللغة »<sup>(١٠١)</sup> ، ويعد حدثا لغويا مثل ( كان منا ) مكونا من كلمتين ولا تدرى على أي أساس ، مع أن ( منا ) عبارة تتركب من جار ومجرور<sup>(١٠٢)</sup> . وهو في كل ذلك يجعل موضوع تحليله ما يسميه « الكلمة العربية »<sup>(١٠٣)</sup> ، معتقدا وجود مفهوم محدد أو مفروق منه للدلول هذا التعبير ، مع أنه يبدو في بحثه هذا - وفي دراسة أنيس من قبله - بلا مدلول أصلا . وليس من المستطاع أن نعدد هنا على وجه الاستقصاء المواضع والمجالات التي استخدم فيها هذا المصطلح الزائف من كتابه ، وإن كانت تبلغ المئين عددا . وللقارئ أن يتصور ما ينشأ عن ميوعة مفهوم هذا المصطلح الجوهرى في الكتاب من خلل في الاستدلال ، وضعف في البرهان وفساد في النتائج . وحسبنا أن نورد هنا أمثلة قليلة نحتج بها لما ندعيه .

حين أراد أبوديب أن يستخدم القواعد التي وضعها أنيس ليحدد بها مواضع النبر في بيتي طرفه وأبي فراس ، وليلدلل على عدم صلاحية النبر اللغوي لإنشاء نظام إيقاعي طبيعي - جاء عمله مضطربا أشد الاضطراب ، لأسباب ؛ منها ما يرجع إلى صياغة أنيس نفسها ؛ ومنها ما يرجع إلى تفسير أبوديب لمقولات أنيس . وتوضيحا للنوع الأول من الأسباب نذكر الأمثلة التالية . فلننظر كيف حددت مواضع النبر في بيت طرفه :

لخولة أطلال ببرقة نهمد

تلوح كباقي الوشم في ظاهر اليد

يبدأ الكاتب بتحليل « خولة » ( - / - / ٥ - / - ) فيقول : « يبدو فورا أن قواعد أنيس لا تسمح لنا بإدراك موقع النبر هنا . ولا بد ، إذن ، من أخذ الكلمة « خولة » مجردة من اللام »<sup>(١٠٤)</sup> .

هذا الاضطراب الذي وقع فيه تحليل أبوديب عند تطبيقه لقواعد أنيس مرده إلى غياب التحديد الدقيق للمصطلح « كلمة » من حيث مفهومه وما صدقاته . وقد نشأ عن ذلك اضطراب في اتخاذ القرار بشأن قول طرفه ( خولة ) ، هل هو مركب من كلمة أم من كلمتين ؟ ثم هل يتغير الحساب لو أنه قال - مثلا - ( إلى خولة ) ؟ واضح أنه من الوجهة الصرفية والنحوية لا فرق بين القولين . أما إذا عددنا القول الأول كلمة والثاني كلمتين فقد استسلمنا لخداع الكتابة العربية التي لها

نظقا هو في حكم العدم . وآية ذلك أنك إذا قارنت بين تحليل الشطر الثاني من البيت كما أراده الكاتب ليخدد به مواضع النبر ، وتحليله الوافي بحقيقة النطق الطبيعي ، وجدت الصورة التالية :

تلوح کباقل و شمنی ظاهر لیدی

التحليل الطبيعي

تحليل ابرو ديب

وَيَبِّينُ مِنَ الْمَقَارَنَةِ زِيَادَةَ سَبَبِ خَفِيفٍ وَمَتَحَرِّكَ لَا مُقَابِلَ لَهَا فِي النَّطْقِ ، أَيْ أَنَّ تَتَابُعَ الْحَرَكَاتِ وَالسَّكَنَاتِ ، عَلَى مَا يَقُولُ الْخَلِيلُ ، أَوْ النَّوْى الْإِيقَاعِيَّةُ بِمَصْطَلَحِ أَبُو دَيْبٍ ، لَا يَتَجَّ شَطْرًا مِنْ أَشْطَارِ (التَّشْكِالِ الْوِزْنِيِّ) أَوْ (الْبَحْرِ) الْمَعْرُوفِ بِالطَّوِيلِ .

وإذن ، فنحن نتفق مع الكاتب في أن النبر اللغوي كما قعد له أنيس ، سواء على مستوى الأنساق المقطعية أو ما سماه هو بنبر الكلمة المنعزلة ، لا يمكن أن يقوم عليه نظام إيقاعي متسق . أما أسباب ذلك ودواعيه في رأينا فنوجزها فيما يلي :

(١) غموض صياغة القواعد عند أنيس .

(٢) طريقة تفسيرها لدى أبوديپ .

(٣) افتقاد التحديد الواضح - لدى أنيس وأبوديب - لمصطلح (الكلمة) مفهوماً ومصادقات.

(٤) تأسيساً على الغموض اللازم لمصطلح ( الكلمة ) نشأت ازدواجية مفتعلة بين ما سمي بنبر الكلمة المنعزلة والنبر السياقي ؛ إذ لا وجود لمعيار ظاهر منضبط لدى الكاتب يمكن على أساسه أن تحيز الكلمة المنعزلة . ومن ثم ليس في الشعر أو الكلام المتصل إلا النبر السياقي ( أي نبر الأنساق المقطعية ) على التعيين ، إلا إذا استبدلنا مفهوم المورفيم بمفهوم الكلمة ، وأقمنا القواعد كلها على أساس جديد .

بيد أن عدم صلاحية النبر المغوى بنوعيه لإقامة نظام إيقاعى ، لا يصلح مقدمة يرتب عليها الكاتب ميزة لصالح ما سماه بالنبر الشعرى فى معالجة الأوزان . وسنمحص الفقرة التالية لمناقشة العلاقة بين هذين النوعين من النبر كما يتصورها الكاتب .

٤ - ٤ : عن « النبر اللغوي » و « النبر الشعري » عند أبو ديب .

أراد أبو أديب أن يقدم بين يدي تقييده للنبر الشعري تقييدا للنبر اللغوي يستبدله بتقييد أنيس . وهو لا يربط تقييده للنبر اللغوي بالمقطع - كما هوشان اللسانيين - بل بما يسميه النوى الإيقاعية . يقول أبو ديب :

١. ستقدم فرضية أولى في طبيعة النبر اللغوى النابع من التركيب النوى للكلمات ( ؟ ) ، تتخذ شكلا مبسطا ، ثم تفصل في تحليل النبر الواقع على الوحدات الإيقاعية في الشعر العربى ، باعتبارها تسابعات نغمية ، وما يصدق عليها يصدق على الكلمات العربية المفردة ( ؟ ) ذاتها بنسبة عالية ، إن لم يكن إطلاقا ، (١٠٦) .

والحق أن هذه النوى الإيقاعية في نظريتي أبو ديب، (١٠٧) قصة  
طريفة؛ فلقد بدأها مباشرة بأن المحور الستة عشر يمكن أن توصف

بسهولة مثيرة (؟) باستخدام الوجدتين الإيقاعيتين  
(فعلين/فاعلين) تحولانها الممكنة،<sup>(١٠٨)</sup>

وحين أوغل الكاتب قليلا وجد أن هذا القول لا يستقيم في كل حال ؛ فقد برز في هذا المقام بحران يتحديان هذه المقولة في عناد ، وهما من أصل البحور وأعرقها في الشعر العربي ، ونعني بهما الكامل والوافر<sup>(١٠٩)</sup> . هذا ، ويزداد المشكل صعوبة بالنظر إلى اختلاف الأعراض والأصرب فيها جميعا . لذلك اضطر الكاتب للالتفاف على مقولته بطرق عدة :

منها ، الاعتراف بنواة إيقاعية جديدة هي (ف) فاقلة ساكنها<sup>(١١)</sup>.

ومنها ، حسان ( - - ) شكلا متحولاً للنواة ( - ه )<sup>(١١١)</sup> . وقد أخفى تحت هذه الصياغة الذكية اعترافاً صريحاً بالسبب الثقيل وبالزحاف ، على الرغم من علو نبرته في الهجوم على الزحاف الخليل ، وسخريته المرة من العروض الذي يبحث عن شمعة تالفة ، ومن المفهوم الأخلاقي للزحاف . وكل ما فعله الكاتب هو أن سمى الزحاف بالتحول ، وجعل الأصل عدلاً والعدل أصلاً<sup>(١١٢)</sup> .

ثم إن الكاتب حين اشتد إيفاله في غَيَابَةِ البحث رأى أن الأولى  
عند تقسيم (مُتَقًا) إلى (ف/عَلَن) ، بل الاعتراف بنواة إيقاعية  
قائمة برأسها وجعلها (عَلَن) . وبذلك أضيفت إلى النواتين  
الإيقاعيتين اللتين قدمتا على أساس أن في استخدامهما الحل الذهبي  
لوصف جميع البحور الستة عشر بسهولة مثيرة - نواة ثالثة هي  
(عَلَن) . وهكذا يكون الكاتب قد أضاف إلى اعترافه بالسبب  
الثقيل اعترافًا بالفاصلة الصغرى . يقول أبو ديب : ينبغي إذن  
إعادة صياغة الأساس النظري المطروح . . . لنقرر أن الإيقاع في  
الشعر العربي ينبع من الحدود التسابعية لا ثنتين من ثلاث نوى  
مكونة ، هي : ( --- ) ( -- ) ( - ) ، (١١٣) .

ثم إن الكاتب يبيِّنُها بنواة إيقاعية رابعة . ولكنه يحاول أن يُمِرَّها على استحياء وفي كلمات قلائل فيقول : « من التتابعات الحركية ذات القرار النغمي في العربية تتشكل النوى الإيقاعية ( - - / ٥ - / ٥ - - - ) . ويمكن تشكل ( - - - - ٥ ) لكن ورودها في الشعر نادر »<sup>(١١٤)</sup> .

وفي إحالة إلى حواشي البحث في هذا الموضوع يذكر أن هذه النواة الرابعة « كثيرة الورود في الشعر الأحادي » ( قلت : يعني ما شاعت تسميته بالشعر الحر ) . ولذلك وجب أن تعتبر نواة لها القيمة<sup>(١٤)</sup> في تحليل نماذج هذا الشعر ، وهي تشكل وحدة بنفسها<sup>(١٥)</sup> . وهكذا ينضاف إلى الاعتراف بالفاصلة الصغرى اعتراف جديد بالفاصلة الكبرى ، فلم يبق من أسباب الخليل وأوتاده وفواصله إلا التودد المفروق . وليس الكاتب في رفضه بأول<sup>(١٦)</sup> .

وعلى أى حال يمكننا أن نضرب صفحا عن هذه العدولات قائلين إن النوى الإيقاعية هى على أرجح الأقوال عند الكاتب ثلاث ( فا ) و ( علن ) و ( علتن ) . والآن لننظر فيها وضعه للنبر اللغوى من قواعد .

يقرر أبو ديب أن (١١٧) :

(١) الكلمات التي تتألف من نواة واحدة (٥ - ) و ( - - ٥ ) لا تحمل نبرا معددا وهي مفردة .



( ٢ ) الكلمات التي تتألف من النواة ( - - - - ) يمكن أن تنبر بإحدى الطريقتين ( ٥ - - - ) ( ٥ - - - ) .

ويرد على القاعدين سالفتي الذكر ملاحظ نراها خطيرة . أولها ، استخدام المصطلح الزائف « كلمة » أساسا للتقعيد . وثانيها ، أن القاعدة الأولى لا تصدق إلا على المورفيمات وحيدة المقطع ( - - - ) . أما المورفيمات ثنائية المقطع ( - - - ) فلا يمكن أن يصدق عليها وصف الكاتب « إنها لا تحمل نبرا محددًا وهي مفردة » ؛ فحيث تتعدد المقاطع لابد أن يتفاوت النبر . وثالثها ، أن القاعدة الثانية تقترح نبر المورفيمات التي لها الوزن العروضي ( - - - - ) بطريقتين مختلفتين . ولا ندرى أهذا الاختيار عند الكاتب حر أو مشروط ، فإن كان مشروطًا لم يبين شروطه ، وإن كان حراً ، أفلا يسلم ذلك إلى ميوعة النماذج ؟

أما القاعدة التي اقترحها للكلمات ( ؟ ) التي تتألف من اجتماع نواتين من النوى الثلاث فلا تسلم له على إطلاقها ؛ حيث يرى وجوب وضع النبر القوي على الجزء السابق للنواتين ( - - ) أو ( - - - ) إذا وقعت في نهاية الكلمة ( ؟ ) ؛ ذلك أن في نبر التابع ( - - - + - - ) اختلافًا وتنوعًا ، حيث ينبر بالطريقة ( - - - + - - ) أو بالطريقة ( - - - + - - ) على حسب التوزيع الجغرافي أو الاجتماعي للتنوعات اللغوية في مصر على سبيل المثال ، ودعك من التنوعات الأخرى المبتوثة في سائر بلاد العرب .

وباستثناء حالات معدودة لا خلاف فيها بينه وبين أنيس إلا في الصياغة نجد سائر قواعد النبر اللغوي المقترحة من الكاتب ظنية احتمالية :

- « ففي التابع ( - - - - - ) يذكر أنه يصعب تحديد طبيعة النبر في هذه الكلمة ( ؟ ) الآن . ما يقال هنا اقترح مبدئي لا يدعى له الصحة المطلقة » .

- وفي الصيغ ( قلت : لا أدري لم عدل عن مصطلح ( الكلمة ) إلى استخدام مصطلح ( الصيغ ) ؟ وهل هما عنده سواء ؟ وإذا لم يكونا فأى فرق بينهما ؟ ) التي ترد فيها ( - - - ) مرتين يقول : « يبدو أن الكلمة ( قلت : هذا عدول جديد عن العدول ) يمكن أن تحمل نبرين قوين كذلك » (١١٨) .

- أما عن الصيغ ( ؟ ) التي تتألف من ( - - - - ) بالإضافة إلى نواة ثانية ( - - ) فيقول : « يبدو أنها تحمل نبرين قوين » (١١٩) .

وهكذا تتأرجح جميع القواعد في بده لتصبح طبيعة ذلولا عند استخدامها في تحديد ما سماه النبر الشعري ، ثم لكي يرتب على ذلك ما يسميه بالتوتر والانسجام بين النبرين (١٢٠) .

ونخرج مما سبق بأن تسمية هذه القواعد بالقوانين فيها قدر من الترخص لا يستهان به ، وأن كثيرا مما اقترحه لا يسلم له ، لاختلاف النماذج النبرية بين العرب المعاصرين في مختلف أقطارهم ، وعلى اختلاف العوامل الاجتماعية الفاعلة في سلوكهم اللغوي . أما وقوع

هذه الاختلافات في أغوار التاريخ السحيق فهو أوجب بقياس الأولى . وإذا انتقلنا إلى تقعيد أبو ديب للنبر الشعري وجدناه يسوق « القوانين » الآتية (١٢١) :

( أ ) « النواة ( - - ) وحدة مستقلة قائمة بذاتها ، قد يكون كلها كم محدد (١٢٢) . وهذه النواة في حالتها المفردة لا تتلقى نبرا محددًا ، وتظل عائمة تنتظر تبلور دورها الإيقاعي في السياق الكلي للتشكل .

( ب ) « النواة ( - - - ) هي أيضا وحدة مستقلة قائمة بذاتها . . . وهي لا تتلقى نبرا محددًا ، بل تظل عائمة تنتظر دورها الإيقاعي في السياق لتكتسب نبرا معينا .

( ج ) « النواة ( - - - - ) نواة قلقة ، لها خصائص شخصية متميزة ( ؟ ) . والميزة الأساسية لـ ( - - - - ) هي أنها يمكن أن تنبر بطريقتين :

أ      ×  
جـ      - - - -  
×      أ  
جـ      - - - -

وهي أيضا عائمة إلى أن يتبلور دورها الإيقاعي في سياق التشكل الكلي » .

وهكذا ينتهي الأمر إلى تعويم شبه كامل للنبر اللغوي والنبر الشعري جميعا ، على نحو يجعل من الكاتب سيد القرار في كل حال . وهو ما نحيل واضحا في المآزق ، حيث يفلح في اقتحام العقبة حيناً ، وتناي عليه في أكثر الأحيان .

راجع الاقتباسات الآتية :

- « يبدو أن المشكلة لن تحل إلا بوضع نبر قوي على ( - - ) الثانية مما يبرز التوتر الداخلي الجذري في هذا الشكل » (١٢٣) .

- « تعقيد الرَّمْل أساسي وعميق . وأود أن أؤكد أن الفرضية المقدمة هنا مبدئية » (١٢٤) .

- « بصورة مبدئية أقترح أن نموذج النبر فيه ( قلت : يعني في الرَّمْل ) هو . . . » (١٢٥) .

- « لكن عملي على هذا البحر ( قلت : يعني الخفيف ) لم يصل بعد إلى نتائج يمكن أن توصف بالصحة المطلقة ؛ ولابد من دراسة أعمق له . إن القراءة التقليدية التي تملأ الذهن للقوائد المشهورة التي تنسب إلى الخفيف تجعل من الصعب اكتشاف نموذج النبر فيه بهدوء .

« أمل أن تقود الدراسة الدقيقة في المستقبل إلى نتائج أكثر سلامة » (١٢٦) .

- « يعتقد هذا الكاتب ( قلت : يعني نفسه ) أن هذا يصدق على الشعر العربي بشكل عام ، مع أن تأكيد هذا الأمر يستحيل إلا بعد تحليل آلاف الأبيات . من الشيق أن يقوم عدد من الباحثين بدراسة إحصائية لهذه النقطة من أجل الوصول إلى حكم له طبيعة استقرائية شمولية » (١٢٧) .

إيقاعاً<sup>(١٢٩)</sup> ، أى أنه تحقيق خاص للإمكانات الإيقاعية المتاحة في النص ، تتشكل به بما هي مدركات كلية « جشطولية » لدى المنشئ . وهذه المدركات الكلية مادتها عناصر الإيقاع العام بإمكاناتها وتحولاتها المتاحة ، وعناصر الإيقاع التي يسعى الشاعر إلى تشكيلها باستخدام إمكانات اللغة ونظامها . ومن هنا حق لها أن تختلف وتباين دون أن تتدابر أو تتناقض ؛ لأنها مدركات ذاتية وليست موضوعية . ويكون النبر - في إيقاع الشعر العربي - من الخصائص الفائضة redundant التي يمكن لها أن تسهم في تشكيل مدرك كلي يتحقق من خلال أداء فيزيقي لحظي تبرز به نمادجه وتكويناته ، وذلك على أساس أن النبر خاصية إنشاد لا إنشاء . وحين نصل إلى هذا الأفق الرحيب الممتد تكون مهمة العروض واللسان قد انتهت لتبدأ مهمة الناقد . وتصبح قراءة النص الشعري نقداً ، ونقده قراءة . وتكون القراءة عملاً إبداعياً موازياً لإبداع المنشئ ، وقادراً على إبراز عناصر وتكوينات ونسب وعلاقات ربما لم تخطر لمنشئ النص ببال .

بمثل ذلك يمكن للمفاهيم أن تدقق ، وللمصطلح العلمي أن يستخدم على وجهه الصحيح ، ولوسائل البحث أن تختار على بيئة ، ولمجالات الدرس والنظر أن تنماز ، فإذا هي تتكامل دون أن تختلط ، وتتضافر دون أن تشبه . ولو أن الكاتب وقف بفرضية النبر في الإيقاع العربي عند حدودها ، ووظفها في مجال النظر النقدي الذي هو بها أشبه ، لما جاوز الصواب أو جاوز الصواب . ولكنه ركب بها مركباً صعباً ، وابتنى بذلك ناطحة من ناطحات السحاب على أساس من الإسفنج . ولقد هممنا أن نوجز في كلمات قلائل تقويم هذا الجهد الدعوى المشكور على أى حال ، فلم نجد أبلغ من كلمات للكاتب نفسه ضمنها نقده لمقالة فايل ، وفيها يقول :

« تجسد دراسة فايل مثلاً أعلى لفكرة تبرق فيها التماعة مضاجئة قد تكون جذرية الأهمية ، وقد تعبد ، إذا استخدمت بحذر وهدوء تامين ، بالكشف عن آفاق خصبة . لكنها تبعثر وتضيع ، إذ يسمح لها الباحث بالطغيان الكاسح ، ويعتبرها ، في فورة من الشوة والحماسة ، الضوء الكاشف الساطع الوحيد »<sup>(١٣٠)</sup> .

نرى ، لو أننا استبدلنا في هذا النص اسماً مكان اسم ، أنكون بذلك قد أبعدنا في الغلط ، وركبنا مراكب الجور والشطط ؟ لا نظن .

والطريف أن الكاتب ، إذ يقترح هذه القواعد ، يقرر أنها تصلح أساساً لفهم إيقاع الشعر العربي ، « ولا ينبغي أن ترفض إلا إذا ثبت علمياً أنها خاطئة » . وهذه العبارة الزاجرة غريبة حقاً ؛ إذ من المعروف بداهة أن البيئة على من ادعى ، وأن عليه هو أن يثبت صحتها أولاً قبل أن يجهد الآخرون في إثبات خطئها . ومع ذلك فقد ثبت في حقها الخطأ والتردد بأكثر من دليل .

ومن الملاحظ أن القراءات التي لا تسلم زمامها في سر وإسماح لما سنه الكاتب من « قوانين » ابتكرت لها مقولة فضفاضة لا يمكن أن تعابر بمعيار ثابت ، أو تناط بوصف ظاهر منضبط ؛ وهو ما سماه ارتباط النبر الشعري بالتجربة النفسية .

يقول الكاتب :

« النبر الشعري ، كما أشارت الدراسة ، ليس غطاءً آلياً ( ميكانيكياً ) خالصاً تفرضه طبيعة التتابعات الصوتية على الشعر ؛ أى أن النبر لا يرتبط بالتفعيلات ذاتها بدرجة مطلقة ؛ وإنما له جانبه الحيوي الذي ينبع من التجربة الشعرية على مستوى الحركة الداخلية للتركيب الشعري »<sup>(١٣١)</sup> .

ثم يمضى الكاتب في التدليل على ما ذهب إليه بإيراد معالجة ذاتية ، انطباعية وغير موفقة ، لأمثلة من الشعر ، مريداً بذلك إثبات السلامة لهذه المقولة ، على ما فيها من اضطراب وعدم اتساق . فما تلكم التجربة التي يعنيها الباحث ؟ هل التجربة هنا مضافة للشاعر ؟ فأنى لنا أن نفتحم أعماقه لنكشف عن أبعاد التجربة التي نجعلنا نؤثر نبراً على نبر ؟ وهل أوصى الشاعر قارئه بأصطناع طريقة بعينها من طرق الأداء تكون أدل على مراده ؟ ولو أنه كان فعل ، أترى ذلك ملزماً لكل قارئ لشعره لا يتعداه ؟ وإذا كان اقتحام الأعماق مستحيلاً ، وكانت وصية الشاعر في حكم العدم ، كما أنها ليست ملزمة حتى في حال وجودها ، فإذاً هي التجربة كما يتصورها ويعيد تركيبها قارئه . وإذا صح ذلكم - وهو صحيح بلا ريب - كانت القراءة ضرباً من التأويل مضافاً إلى القارئ لا إلى الشاعر . ولا يمكن - في هذا المقام - أن تستثنى قراءة قراءة ، ولا أن يكون الخلاف بينها بالصواب والخطأ .

كذلك فإن القراءة لا تتحقق إلا من خلال الإنشاد بالقوة أو الإنشاد بالفعل . وحينئذ نكون في مواجهة الإنشاد . والإنشاد توقيع وليس

## الحواشي والمراجع

- ١ - عنوان الكتاب كاملاً هو : « في البنية الإيقاعية للشعر العربي » نحو بديل جذري لعروض الخليل ، ومقدمة في علم الإيقاع المقارن ، دار العلم للملايين ، بيروت ، الطبعة الأولى ، ديسمبر ١٩٧٤ .
- ٢ - أنيس ( إبراهيم ) : موسيقى الشعر ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، الطبعة الرابعة ، ١٩٧٢ .
- ٣ - عباد ( شكري محمد ) : موسيقى الشعر العربي - ( مشروع دراسة علمية ) ، دار المعرفة ، القاهرة ، الطبعة الثانية ، نوفمبر ١٩٧٨ .
- ٤ - أبو ديب : ٤٦ .
- ٥ - السابق : ٢٣٠ .
- ٦ - نفسه .
- ٧ - نفسه .
- ٨ - نفسه : ٢٤٠ .
- ٩ - أورد Seymour Chatman عدداً من التعريفات للإيقاع لكل من Sun-Aristoxenus و H. C. Warren ثم قدم شرحاً مطولاً



Henry Lanz, "The Physical Basis of Rhyme", Stanford University Press, 1931, pp. 202 - 3.

لتعريف Warren . كما توجد محاولات مشابهة تضمنها كتاب D. W. Harding . والقاسم المشترك بين هذه التعريفات هو النظر إلى الإيقاع على أنه سلسلة من الأحداث تتكرر في زمان ، ويفصل بينها فاصل زمني معين ، أو مجموعة من الفواصل الزمنية ، تنتج في عقل المتلقي إحساساً بالتناسب بين الأحداث ، أو مجموعات الأحداث التي تشكل منها السلسلة . أما معالم الأحداث فتتمثل في الأصوات أو تجمعات الأصوات أو الحركات العضوية أو غير ذلك . ويرجع لمزيد من التفصيل إلى فصلين بعنوان :

"The Nature of Rhythm" في كل من :

— S. Chatman, "A Theory of Meter.", Mouton, and Co., 1965, pp. 17 — 29.

— D. W. Harding, "Words into Rhythm", Cambridge University Press, 1976, pp 1 — 16.

١٠ — أبو ديب : ٢٣١ — ٢٣٢ .

Chatman, op. cit, p. 12 — 11

١٢ — يعرف أبو ديب : ( ٢٢٢ ) النظام الإيقاعي القائم على التبر بأنه « قالب خارجي يجب ملؤه عن طريق اختيار الكلمات التي يقع عليها نبر لغوي ، والتي يحقق نتائجها النموذج المطلوب للنبر » .

١٣ — أبو ديب : ٤٥ — ٤٦ .

١٤ — من أمثلة التوظيف النقدي للزحاف ما علق به محمد غنيمي هلال على بيت أبي العلاء :

علائان فبان بيض الأمان  
فنبئت ، والظلام ليس بفسان

حيث يقول إن « المد في الكلمة الأولى من السطر الأول يناسب شكواه إلى صديقه من نضوب آماله ، على حين خلت الكلمة الأولى من السطر الثاني من المد لتحاكى انقضاء الآمال ؛ فإنها تقع سريعة في التطق لتدل على الفناء السريع » . وبيض الأمان ، والكلمتان الأخيرتان يمتد فيهما الصوت ليحدث تضاداً في التطق بينهما وبين « فنبئت » ، ففي السطر الثاني يدل انقطاع الصوت السريع في الكلمة الأولى على الدلالة السابقة ، ليعقبها المد في كلمتي « الظلام » ، وه بقاء ، ليوحى الصوت إجماعاً قوياً بأن هذا الظلام ممتد لا نهاية له .

وهذا تخريج طيب فيما يبدو لنا . راجع أمثلة أخرى في « النقد الأدبي الحديث » ، دار الثقافة ودار العودة ، بيروت ، ١٩٧٣ ، ص ٤٦٥ وما بعدها .

١٥ — أبو ديب : ٢١١ ، ويضيف الكاتب هنا بين قوسين ( واليوناني في اقتراح مبدئي ) . وهو أمر لا يعنينا هنا ؛ فما نحن وشعر يونان إذا كنا ما نزال في حيرة مطبقة من أمر الإيقاع في شعر العرب .

١٦ — السابق : ٩٥ .

١٧ — السابق : ٢١٥ — ٢١٦ .

١٨ — السابق : ٢٨٣ .

١٩ — السابق : ٣٠٦ .

٢٠ — السابق : ٣٢٧ .

٢١ — عياد : ٥٠ .

٢٢ — أبو ديب : ٣٢٨ .

٢٣ — السابق : ١٩٦ .

٢٤ — السابق : ١٩٧ — ١٩٨ .

٢٥ — السابق : ١٩٦ .

٢٦ — السابق : ١٩٨ .

٢٧ — السابق : ٢١٠ .

٢٨ — حين نورد مصطلح « العروض العربي » مجرداً من كلمة « علم » أو غير مقرون باسم الخليل فإننا نعني الظاهرة العروضية العربية ؛ أي إيقاع الشعر العربي بإطلاق ، لا خصوص نظام الخليل .

٢٩ — يراجع في شرح مفهوم الإيقاع البصري :

٣٠ — أبو ديب : ٢٣٠ — ٢٣١ .

٣١ — للمصطلح Morphology مدلولات تختلف بين علوم النبات واللسانيات على سبيل المثال . وكذلك الأمر بالنسبة للمصطلح metalanguage ؛ إذ يرتبط بعدد من المدلولات في مجالات معرفية متنوعة ؛ بل إن المصطلح الأخير - ومثله مصطلح formant - يختلف مدلولاته داخل إطار اللسانيات - باختلاف مستويات التحليل . ويراجع تفصيل هذه الفروق في المعاجم اللسانية المعتمدة ، ومن بينها :

A. R. K. Hartmann and F. C. Stork; "Dictionary of Language and Linguistics", Applied Science Publishers LTD, 1972.

٣٢ — أبو ديب : ٢٠٢ .

٣٣ — السابق : ٢١١ .

٣٤ — السابق : ٢٠٩ .

٣٥ — انظر :

Peter B. Denis and Elliot N. Pinson, "The Speech Chain" Bell Telephone Laboratories, Anchor Science Study Series, 1973, P. 85.

وأيضاً مصلوح : « دراسة السمع والكلام » ، عالم الكتب ، القاهرة ، ١٩٨٠ ، ص ٣١٦ .

٣٦ — انظر : إرنست بولجرام : « مدخل إلى التصوير الطيفي للكلام » ، ترجمة سعد مصلوح ، مكتبة دار العلوم ، القاهرة ، ١٩٧٨ ، ص ٩٦ ، وأيضاً :

M. A. R. Gleason Jr., "An Introduction to Descriptive Linguistics", Holt, Rinehart and Winston, 1974, pp. 4 — 6.

٣٧ — هذه المعلومات متاحة في كثرة من الكتب المتخصصة في علم الصوتيات ، نذكر منها في العربية على سبيل المثال :

— عبد الرحمن أيوب : « الكلام : إنشائه وتحليله » ، جامعة الكويت ، ١٩٨٤ ، ص ص ٢٣٦، ٢٢٩ .

— إرنست بولجرام : المرجع السابق ذكره ، ص ص ٢٠ — ٣٤ .

— مصلوح : المرجع السابق ذكره ، ص ص ٣٧ — ٤٩ .

وانظر بالإنجليزية :

— B. Malomberg; "Phonetics", Dover Publications Inc., 1963, pp. 74 — 5

( وفيه حديث مفصل عن الفرق بين الكم الذاتي للغوي والكم الموضوعي ) .

— Denis and Pinson; op. cit, pp. 21 — 4; 41 — 6.

— Gleason; op. cit, pp. 357 — 63.

٣٨ — Chatman, op. cit, p. 14.

٣٩ — Ibid, pp. 21, 42.

٤٠ — J. E. Wallace Wallin, "Experimental Studies of Rhythm and Time", Psychological Review, XVIII, (1911), p. 108

والنص مقتبس من : Chatman, p. 21

٤١ — Chatman, p. 22.

٤٢ — Ibid, p. 105.

٤٣ — أبو ديب : ٢٠٩ .

٤٤ — Chatman, p. 95.

٤٥ — A. W. De Grost; "Phonetics and Aesthetics of Poetry", in B. Malmberg (ed), "Manual of Phonetics", Amsterdam, 1968, P. 44.

٤٦ — انظر بولجرام : ص ٢٥١ ، ٢٥٦ .

٤٧ — « صدر العلم » هي العبارة العربية الأرومة عن ما يسمى في لغة المترجمين « الخلفية العلمية » . وقد نيهني إلى هذه العبارة الطريفة

Ibid . (٧٢)

(٧٣) أبو ديب : ٢٣٨ .

(٧٤) السابق : ٢١٧ - ٢١٨ .

(٧٥) السابق : ٢٢٢ .

(٧٦) ثمة إجماع على أن التماذج الإيقاعية في الشعر هي تنظيم وتكثيف للإمكانات الإيقاعية في الكلام اليومي المعتاد . ويرى دافيد أبركرومبي أن هذه الحقيقة هي العلة الكامنة وراء ما نلاحظه من أن الشاعر ليس بحاجة إلى أن يتعلم العروض لكي يصير شاعرا ؛ فهو سابق للعروض كما يقول أبو العتاهية . انظر في هذه المسألة :

— Harding ; op . cit . , pp. 17 — 8 .

— D . Abercrombie ; "A Phonetician's View of Verse Structure" . in ( Studies in Phonetics and Linguistics ) . Oxford Univ. Press . 1965 . p . 18 .

(٧٧) أبو ديب : ٢٨٩ .

(٧٨) السابق .

(٧٩) عباد : ٤٠ .

(٨٠) أبو ديب : ٢٩٠ .

(٨١) السابق .

(٨٢) السابق : ٢٨٩ .

(٨٣) السابق : ٢٩١ .

(٨٤) السابق : ٣٠٧ .

(٨٥) عباد : ٥٠ .

(٨٦) أبو ديب : ٩ .

(٨٧) السابق .

(٨٨) السابق : ٢٩١ .

(٨٩) السابق : ٢٨٩ .

(٩٠) أنيس ( إبراهيم ) : « الأصوات اللغوية » ، مكتبة الأنجلو المصرية ، الطبعة الخامسة ، ١٩٧٩ ، ص ١٧١ .

(٩١) السابق : ١٧٣ .

(٩٢) يقول أنيس : « واللغة العربية حين النطق بها ( قلت : التأكيد لنا ) تتميز فيها بجميع من المقاطع ، تتكون كل مجموعة من عدة مقاطع ينضم بعضها إلى بعض ، ونسجم بعضها مع بعض ... الخ » ( الأصوات اللغوية : ١٦١ ) .

(٩٣) أنيس : الأصوات اللغوية ، ١٥٩ - ١٧٧ .

(٩٤) انظر عرضا مستفيضا لما بذله اللسانيون من جهود ومحاولات لتعريف الكلمة ، وما وجه إلى تعريفاتهم من نقد في : حلمي خليل : « الكلمة » دراسة لغوية ومعجمية - الهيئة المصرية العامة للكتاب ، فرع الإسكندرية ، ١٩٨٠ ، ص ١٥ - ٢٠ .

(٩٥) أنيس : « الأصوات اللغوية » ، ص ١٦٢ ، ويلاحظ أن أنيس وإن أدار كلامه كله في النبر والمقطع حول « الكلمة العربية ونسجها » لم يقدم أي تعريف علمي تصوري أو إجرائي لما يعنيه بمصطلح « الكلمة » . ولا تجده في هذا المقام إلا قوله : « ينقسم الكلام العربي إلى تلك المجاميع من المقاطع ، وكل مجموعة تسمى عادة بالكلمة ( التأكيد لنا ) . فالكلمة في الحقيقة ليست إلا جزءا من الكلام ، تتكون عادة من مقطع واحد أو عدة مقاطع وثيقة الاتصال ( ؟ ) ، ولا تكاد تنقسم أثناء النطق ( ؟ ) ، بل تظل متميزة واضحة في السمع ( ؟ ) . ويساعد بلا شك على تمييز تلك المجاميع معانيها المستقلة ( ؟ ) في كل لغة » . قلت : وهذا كلام سائب لا ضابط له ، ولا طائل تحته . وأحرى بما أقيم على أساسه من مناقشة وتعقيد أن يصيبه من الاضطراب والخلل شيء كثير ، وقد كان .

(٩٦) أبو ديب : ٩ .

(٩٧) السابق : ٣٠٩ .

(٩٨) السابق : ٣١٧ .

(٩٩) السابق : ٢٣٠ .

(١٠٠) السابق : ٣٢٠ .

(١٠١) السابق : ٤١٨ ، ٣٨٥ .

(١٠٢) السابق : ٤٢٤ .

(١٠٣) السابق : ٢٩٥ .

تلميذتي وصديقتي السيد عبد اللطيف الفكي ، وعنه أخذتها ، فله شكرى .

٤٨ - نعتي بعمل فليل :

G. Weil: "Arūd", in Encyclopaedia of Islam", new edition. E. J. Brill, Leiden, 1960, pp. 667 - 677.

وانظر لنا - في هذا المقام - مقالا بعنوان : « في مسألة البديل لعروض الخليل : دفاع عن فليل » ، مجلة فصول ، مج ٦ ، ع ٢ ، ١٩٨٦ ، ص ٢٠٤ - ٢١٧ .

٤٩ - عنوان العمل كاملا هو :

Zaki N. Abdel — Malek : "Towards a New Theory of Arabic Prosody"

وقد نشر بمجلة « اللسان العربي » التي يصدرها مكتب تنسيق التعريب بالرياض ، على عددين هما :

مج ١٨ ، ج ١ ، ١٩٨٠ ، ص ٧٤ - ١٠٨ .

ومج ١٩ ، ج ١ ، ١٩٨٢ ، ص ٦٥ - ٧٦ .

٥٠ - أبو ديب : ٥٤٣ .

٥١ - السابق : ٢١٨ .

٥٢ - السابق : ٢٢٠ .

(٥٣) انظر الحاشية ٣٧ من هذا البحث .

(٥٤) لا ندرى سر النجوى إلى هذه المعاطلة والتعقيد في ترقيم الشواهد والأشكال والجدول في الكتاب ؛ وهي تبدو للقارىء منذ الصفحات الأولى للكتاب حتى يغرق منه . وربما كان التخفيف منها - في ظننا - أدعى لإيلاف القارىء .

(٥٥) أبو ديب : ٢٢٠ - ٢٢١ .

(٥٦) انظر على سبيل المثال :

Malmberg: ( Phonetics ) , p p . 80 — 1

Gleason : p . 28 .

وأيا : مصلوح : ص ٢٦٤ - ٢٦٦ .

(٥٧) أبو ديب : ٢٢٢ .

(٥٨) السابق : ٢٢٣ .

(٥٩) مصلوح : ص ٢٧١ - ٢٧٢ ، وبوخرام : ٥٥ .

(٦٠) بوخرام : ص ١٥٨ - ١٦٠ .

(٦١) عن نوع الحركة انظر :

Peter Ladefoged : "Elements of Acoustic Phonetics" . The University of Chicago Press, Seventh Impression . 1971 . p p . 26 — 7 .

Denis and Pinson , op . cit . p . 134 ff .

De Grost; p. 537.

(٦٤) ابن جني ( أبو الفتح عثمان ) : « سر صناعة الإعراب » ، ج ١ ، بتحقيق مصطفى السقا وآخرين ، ط ١ ، مصطفى البابي الحلبي مصر ، ١٩٥٤ ، ص ١٩ ، ٢٠ .

(٦٥) قلت الأولى : أن يقال : « إلى ما قبل هذا القرن » .

(٦٦) أبو ديب : ٢٨٩ .

(٦٧) السابق : ٦٦ .

(٦٨) يذهب عباد إلى « أن النبر في اللغة العربية ليس صفة جوهرية في بنية الكلمة العربية ، وإن يكن ظاهرة مظهرية يمكن ملاحظتها وضبطها » . ويقرر أن القائمين بالأساس النبري لإيقاع الشعر العربي مطالبون بإثبات « أن النبر يؤلف عنصرا جوهريا في بناء كلمات اللغة العربية ، أو - بتعبير سائب - صفة حركية في نظامها الصوتي » . ويؤكد عباد أيضا أن أحدا ممن ادعى هذه الدعوى لم يتمكن من إثباتها في الدراسات السابقة التي تناوفا في كتابه ، ( عباد : ٣٩ ، ٥٣ ) .

قلت : وتلكم مقالة حق ، نضيف إليها أن ذلكم لم يثبت أيضا من الدراسات اللاحقة ، ومن بينها كتاب أبو ديب .

(٦٩) أبو ديب : ٣٣ .

(٧٠) السابق : ٢١٧ .

De Grost, op . cit . , p. 524.



(١٢٩) يرى أنيس أن « موسيقى الشعر العربي تتكون من عنصرين رئيسيين :

(١) ذلك النظام الخاص في توالي المقاطع .

(٢) مراعاة النغمة الموسيقية الخاصة intonation في إنشاده .

ويعني أنيس بالنغمة « تلك الصفة الموسيقية التي تميز الشعر حين ينشد من النثر حين يقرأ قراءة عادية » . ويضرب لذلك مثلا : انظر الآية الكريمة : « فأصبحوا لا يرى إلا مساكنهم » ؛ فإنها من ناحية نظام توالي المقاطع توافق شطرا من أشطر البسيط ، فإذا اقتبست في شعر شاعر من الشعراء وجب أن تنشئ بنغمة موسيقية ( والتأكيد لنا ) تحالف القراءة العادية ، وتحالف الترتيل القرآني . فليس ترتيب المقاطع هو الصفة الوحيدة التي يتكون بها النظم ، بل لا بد معها ، حين الإنشاد ، من مراعاة نغمة موسيقية خاصة « intonation » ( موسيقى الشعر : ١٥٠ - ١٥١ ) .

أما عن النثر فإن أنيس لا يرى فرقا بين النماذج النثرية في الشعر والنثر . يقول : « والذي تلحظه في نثر الشعر أنه يخضع لنفس القواعد التي يخضع لها النثر . غير أننا حين نشد الشعر نزيد من الضغط على المقاطع المنبورة ، وبذلك تطيل زمن النطق بالبيت من الشعر ( السابق : ١٦٨ ) .

وهكذا يعلى أنيس من قيمة التنغيم في تشكيل النظم ، ويرى أن « الإنشاد لا يتم بمجرد مراعاة التفاعيل في الوزن ، أو إعطاء النثر حقه من الضغط ، بل لا بد مع هذا من النغمة الموسيقية » ( السابق نفسه ) - ويشبه الأوزان - التفاعيل والنغمة الموسيقية بالرجل والمرأة ؛ « فلا يتم الإحصاء إلا بالاثنتين » ( السابق : ١٧٠ ) ، ويجعل المرجع في الحكم على صحة النغمة الموسيقية أو نشوزها « إلى الأذن المرهقة والمدرية على التمييز بين النغمات » ( السابق نفسه ) .

وواضح من ذلك كله أن أنيس يجعل الإنشاد عنصرا رئيسيا من عناصر تشكيل النظم ، كما أنه يكاد يسوي بين الإنشاد والتنغيم .

ويعتينا في هذا المقام استظهار الحقائق التالية :

١ - أن للتشكلات الإيقاعية وجودا في العمل الشعري بما هو نص لغوي . وهذه التشكيلات عمل ينضاف إلى الشاعر ويختص بصنعة الإنشاد عنده . ووجودها متميز عن عملية الإنشاء ولا يتوقف عليها ، وإن كان يتحقق بصورة مختلفة من خلالها . أما مادة هذه التشكيلات فهي الخصائص المميزة لنظام اللغة التي يكتب بها العمل الشعري . ومن ثم فإن خلط الأمرين على هذا النحو لا يجوز ، من حيث إن التشكيلات الإيقاعية في الإنشاد قابلة للتشخيص والفحص في ذاتها ، حتى قبل أن نحقق من خلال الإنشاد .

٢ - أن التنغيم ليس مساويا للإنشاد ، وما هو إلا عنصر واحد من عناصر كثيرة ، بل إنه ليس بأهمها ولا أعظمها تأثيرا .

٣ - أن الصعود والهبوط في التنغيم منفك عن اختلاف درجات العلو في الأداء ؛ أي أن نموذج التنغيم الواحد يقبل حدوث تنوعات عظيمة في درجات الإسماع التي تعبر عنها فيزيقيا بالشدة ، وإدراكيا بالعلو .

٤ - إن خصائص التحققات للفونيمات الجزئية segmental phonemes بنوعها ، الصوامت والحركات ، ذات دور فاعل في تشكيل خصائص الإنشاد لا يمكن إغفاله .

٥ - أن أنيس يجعل من إطالة النطق بالبيت نتيجة مباشرة للضغط على المقاطع المنبورة . وليس هذا حتما ولازما ؛ إذ إن الإطالة والتقصير يرتبطان مباشرة بعامل آخر هو عامل التزمين tempo ( أي توزيع الكم المطلق توزيعا تناسبيا ) . وهذا العامل لا يرتبط بالنثر أو التنغيم على وجه الضرورة واللزوم ؛ فهو فاعل بنفسه ، وفاعل بغيره ، وأهميته في الإنشاد تفوق التنغيم بلا جدال .

٦ - أن النثر الجملة ( أي نثر التأكيد emphatic stress ) قد أغفل دوره تماما ، سواء عند أنيس أو أبو ديب ، مع العلم بأنه وسيلة مهمة لإبراز نماذج الإيقاع ، كما أنه وسيلة المنشد لعرض تأويله للنص . ونلاحظ هنا أن أنيس لم يعرض له بذكر ، أما أبو ديب فيسميه « النثر البيوي » . وقد خفيت علينا الحكمة من هذه التسمية . وهو يصرح بإغفاله ويعدده من المرجحات التي تحتاج مزيدا من الدراسة ، وما أكثرها في كتابه . ( يقول أبو ديب : أما

(١٠٤) السابق : ٣٩٤ .

(١٠٥) يراجع حديث أنيس عن انتقال النثر في « الأصوات اللغوية » ، ص ١٧٦ ، ١٧٧ .

(١٠٦) أبو ديب ، ٣٠١ .

(١٠٧) الحق أن كتاب أبو ديب يشتمل على فرضيتين ؛ إحداهما فرضية التفسير « النثري » للإيقاع ؛ والأخرى فرضية التفسير « النووي » . ويصرح أبو ديب بإمكان انفصال الفرضية الأولى عن الثانية قائلا : « إن رفض تقبل فرضية النثر ... لا يعني بالضرورة انهيار هذا النظام ؛ إذ يمكن اتخاذ بديلا لعروض الخليل على أسس لا يدخل النثر فيها » ( ص ٣٤ ) .

وإذن فهنا نظريتان لا نظرية واحدة . والتسليم بقوله هذا يؤدي إلى الاعتراف بأن الفرضية التي طرحها في الفصل الأول قائمة على أساس الكم وحده ، وهو ما دعا إلى إغفاله ، ثم عاد فطالب بدراسته على أساس جديد ( يعني فكرة النوى الإيقاعية ) ( ٢٠٨ ) . والحق أن الكم هو الكم ، وأن الخطأ في مطابقتها بإلغاء الكم قد عرض له من جراء حمله الكم العروضي على الكم الموسيقي ، ومن تحامله لاختلاف أنواع الكم : بين ذاتي وموضوعي ؛ وبين نسبي ومطلق ؛ وبين فونائيكي وفونولوجي ، على ما تبيننا .

(١٠٨) أبو ديب : ٤٨ .

(١٠٩) يمثل الكامل والوافر مشكلة حقيقية لكلتا الفرضيتين اللتين طرحها أبو ديب . انظر ص ٣١ ، ٣٤ ، ٣٦ ، ٤٠ ، ٤٤ ، ٥٣ ، ٥٦ ، ٥٧ ، ٦٤ ، ٦٦ ، ١٥٠ ، ٢١٧ - ٢١٨ .

(١١٠) أبو ديب .

(١١١) السابق : ٦٦ .

(١١٢) انجموم على مقولة الزحاف والعله في الكتاب بمناسبة ولغير مناسبة على نحو يجاوز الدفاع المشروع عن الرأي إلى دائرة الإملال والإصجار . والكتاب يربط الزحاف والعله بالمفهوم الأخلاقي للكمال والنقص ، علما بأن ذلك لا يطرد عند أهل العروض . كما يقرن هجومه في غير مرة بالسخرية من العروض الباحث عن شمعة ثالثة ، والمتوهم للتحويلات الشبحية والطريف أن مغارقة النموذج النظري للواقع والأداء هو قاسم مشترك بين الخليل وقايل وأبو ديب ؛ إذ يعترف ثالثهم بثلاثة أشكال للبحر : التقليدي ، والجديد ، والشكل الشعري ( أي المستعمل بالفعل ) . ويظهر ذلك جليا من الجداول المتضمنة في الفصل الأول . انظر ص ٤٢ - ٤٥ ، ٤٩ - ٥٢ ، ٥٥ ، ٧٨ ، ٢١٧ - ٢١٨ ، ٣٨٥ .

(١١٣) أبو ديب : ٥٣ .

(١١٤) السابق : ٧١ .

(١١٥) السابق : ١٠٠ .

(١١٦) انظر مناقشة أنيس للتفعيلتين : ( مفعولات ) و ( مستفع لن ) في « موسيقى الشعر » ، ص ٩٠ ، ١٢١ .

(١١٧) أبو ديب : ٣٠٢ .

(١١٨) السابق : ٣٠٣ .

(١١٩) السابق : ٣١٥ وما بعدها .

(١٢٠) السابق : ٣٣٢ .

(١٢١) قلت : يقول أبو ديب عن هذه « النواة » إنها « قد يكون لها كم محدد » - كذا بصيغة التمييز . وهذا - في حسابنا - قول عجيب ؛ إذ لا مندوحة لهذه النواة أو لغيرها من أن يكون لها كم محدد على وجه اللزوم ، بما هي امتداد في الزمان نطقا ، وفي المكان خطا .

(١٢٢) أبو ديب : ٣٤٨ .

(١٢٣) السابق : ٣٤٨ - ٣٤٩ .

(١٢٤) السابق : ٣٤٩ .

(١٢٥) السابق : ٣٥١ .

(١٢٦) السابق : ٣٧٣ .

(١٢٧) السابق : ٣٣٥ .

(١٢٨) السابق : ٣٥٣ - ٣٦٣ .

النبر النبوي فإن دوره من التعقيد بحيث يصعب تحديده الآن ، واستقراء  
النماذج التي يشكلها ، وامتحان إمكانية إقامة نظام إيقاعي للشعر على  
أساسها . لذلك لن يناقش الآن ، وستؤجل دراسته إلى مجال آخر ،  
ص ٣١١ .  
ونخلص مما سبق إلى أن الإنشاد ليس مساويا للتغنيم ، بل إن التغنيم ليس

أهم العوامل الفاعلة في تشكيله . ويكون الإنشاد بذلك عملية مركبة ،  
تدخل في تشكيلها عوامل وكميات صوتية وأدائية مختلفة ، تتداخل تأثيراتها  
بحيث يشكل بعضها بعضا ، كما تشكل في مجموعها الطابع الخاص المميز  
لنشيد بعينه ، لعمل شعري بعينه ، في لحظة بعينها .  
(١٣٠) أبو ديب : ٤٠١ .



مركز تحقيقات كتابية وعلوم إسلامية



# البطل والرواية: الإبداع الأدبي في «الجنونى»

فدوى مالمى - دوحلاس

إن نص عيلة الروينى «الجنونى» أمل دنقل<sup>(١)</sup> نص مبدع وخلاق وفي غاية الأهمية للناقد ؛ فهو يحكى لنا قصة قد تكون مألوفة في بعض النواحي .  
وهى قصة لقاء وزواج وموت مأسوي . لكن «الجنونى» يعالج هذه العناصر بطريقة مثيرة وإلى حد ما غير مألوفة .  
ومن ثم فإن هذه العناصر تمتلك مدلولاً جديداً يعطى نص «الجنونى» نوعاً من التوتر الداخلى ذا حدة خاصة ، يرتفع به فوق مستوى الذكريات العادية .  
وكما سوف يصبح واضحاً من تحليلنا ، فإنه لا حيلة لنا في أن نرى «الجنونى» لا بوصفه شهادة فحسب للشاعر العظيم الراحل ، أمل دنقل ، من وجهة نظر زوجته ، ولكن بوصفه عملاً أدبياً يمتلك خصائص تجعله عملاً فنياً مستقلاً يبرز منفرداً بوصفه عملاً أدبياً ناضجاً .

ويدخل هذا الكتاب بطبيعة الحال في إطار نوع أدب معين ، يختص بالمذكرات الشخصية التي تدور حول شخص ما ، غير المؤلف . فنحن إذن لسنا بإزاء ترجمة ذاتية أو حتى ترجمة عادية لمؤلف ما ، بل بإزاء نوع خاص من المذكرات . هذا بالرغم من أن الترجمة الذاتية والمذكرات ، بوصفهما نوعين أدبيين يتقاربان إلى حد كبير ، لأنها مبنيان على التجربة الشخصية ، وعلى معرفة المؤلف/ الراوي . ويدل على هذه المعرفة عادة استخدام ضمير المتكلم<sup>(٢)</sup> . وبذلك تخلق المذكرات والترجمة الشخصية كلتاهما ميثاقاً خاصاً بين القارئ والنص<sup>(٣)</sup> . والواقع أن هناك توتراً في «الجنونى» بين هذين النوعين الأدبيين . ومن الجدير بالذكر أن هذا النوع من المذكرات الشخصية ليس بقليل في الأدب العربى في القرن العشرين ؛ إذ نجد عدة كتب يدور كل منها حول شخصية بارزة في الأدب العربى . ويستطيع أى قارئ أن يلاحظ هذه الظاهرة عندما يتفحص بدقة التراث الأدبى . فلدينا - على سبيل المثال - ذكريات ثروت أباطة حول طه حسين<sup>(٤)</sup> ، وكتاب عبد الغفار مكاوى عن صلاح عبد الصبور<sup>(٥)</sup> . وبما أن دراستنا هذه سوف تعالج كتاب عيلة الروينى فليس من المناسب - أو من الواجب - أن نقدم قائمة بهذه الكتب ، بل يكفي أن نشير إلى وجودها .

روابط الصداقة . وهذا الاختلاف نوعى بطبيعة الحال ، لا يتعلق - بالضرورة - بدرجة التقارب . وكما سوف نرى ، فإن خصائص هذه العلاقة الزوجية تمثل ، في الواقع ، أهم العناصر وأبعدها في عمل عيلة الروينى .

ولكن كتاب عيلة الروينى يدخل في إطار مختلف ؛ إطار المذكرات التي يكتبها قرين موضوع الذكريات أو قرينته . وتختلف العلاقات الزوجية ، بطبيعة الحال ، عن علاقة الصداقة أو الرفقة ؛ إذ إن الزواج يخلق نوعاً من الروابط ليس لها وجود في علاقات الصداقة ، وإن كانت هذه حميمة للغاية . وهذه الروابط الزوجية تختلف عن

ومن هنا يمكننا أن نقول إن نص « الجنوى » يشبه نص سوزان طه حسين « معك » ، الذي يقدم إلى القارئ مذكرات المؤلفة عن عميد الأدب العربي<sup>(٦)</sup> . وسوف لا نهتم في هذه الدراسة بمقارنة شاملة بين نصي الزوجتين ؛ بل يكفي أن نقول إن « الجنوى » يختلف عن « معك » من وجوه . الاختلاف الأول ، وهو الأكثر سطحية ، أن نص سوزان طه حسين مكتوب باللغة الفرنسية أصلاً ثم ترجم إلى اللغة العربية . فإلى حد ما ، إذن ، نستطيع أن نقول إن النص يضع نفسه في إطار تراث الأدب الفرنسي ؛ وهذا بالرغم من أن موضوع « معك » أديب عربي عظيم . لكن هذا الاختلاف بين الكتائين - من وجهة نظر النوع الأدبي أو بناء النص - هو الأقل أهمية . لقد كان من الواجب على سوزان طه حسين ، عندما قررت أن تكتب مذكرات عن زوجها الكاتب ، أن تواجه اختيارات وقرارات أساسية ، ترتبط بالعلاقة بين نفسها بوصفها الكاتبة ، وزوجها بوصفه المكتوب عنه . وقد واجهت عبلة الرويني ، بطبيعة الحال ، هذه المسائل نفسها .

ونستطيع أن نشير أيضاً إلى اختلاف آخر بين النصين من خلال عنواني الكتائين ؛ فعنوان « معك » يدل على وجود شخصية أخرى تتعامل مع موضوع الكتاب ؛ وهذا يتضح من خلال حرف الجر « مع » وضمير المخاطب . ونلاحظ الظاهرة نفسها في العنوان الفرنسي « Avec Toi »<sup>(٧)</sup> . وكما أوضح إميل بنفينيست ( Benveniste ) فإن وجود ضمير المخاطب ( هنا من خلال الـ « ك » ) يخلق نوعاً من العلاقة المتبادلة مع الضمير « أنا » ( أو المتكلم النحوي ) ، حتى إن لم يكن هذا الضمير الأخير موجوداً في النص بشكل واضح<sup>(٨)</sup> . وهذا يعني أن الصوت الروائي « أنا » ( وهو صوت زوجة البطل ) موجود حتى في عنوان الكتاب بسبب الـ « ك » . ونحن بذلك نواجه ، إلى حد ما ، شخصيتين في عنوان الكتاب ، هما بطل النص وراويته . وبالإضافة إلى ذلك فإن حرف الجر « مع » يدل على نوع من الارتباط بين الشخصيتين . ومن ثم فإن الشخصيتين المرتبطتين ، وهما الزوجان ، موجودتان ضمناً في عنوان الكتاب نفسه . ويدل الـ « أنت » ( ضمير المخاطب ) في العنوان ، بداهة ، على شخصية مخاطبة . ويشير هذا الضمير فيما هو مألوف إلى القارئ ؛ لكنه من الواضح أنه في هذا الحال يدل على موضوع الكتاب ، طه حسين . ومن ثم فإننا نصبح ، على وجه التقريب ، مستمعين لحوار بين سوزان طه حسين وزوجها الراحل . ويمتلك عنوان النص أهمية كبيرة للغاية ؛ لأنه - كما أثبت الأديب والناقد الفرنسي آلان روب جرييه ( Alain Robbe-Grillet ) - يمثل بداية النص الحقيقية ؛ إذ تكون كلمات العنوان هي الكلمات الأولى التي يقرأها أي قارئ للنص<sup>(٩)</sup> . ومن ثم يؤثر العنوان على توقعات القارئ لطبيعة النص .

ووجود الشخصيتين ، أي البطل والراوية ، في « معك » مهم أيضاً ؛ لأننا نصادفه في الصفحة الأولى من الكتاب ( وفي عدة أماكن أخرى من النص ) ؛ فبعد فقرتين مقتضبتين في بداية النص ( الأولى من الكتاب المقدس ، والثانية لتزار قباني ) ، نجد كلمات البطل قائلا : « إننا لا نحيا لتكون سعداء » . ويلى هذه الجملة مباشرة رد فعل الراوية : « عندما قلت لي هذه الكلمات في عام ١٩٣٤ أصابني الذهول »<sup>(١٠)</sup> .

ونستطيع أن نستخرج من هذه البداية النصية نقاطاً عدة . أولاً ؛ أن أولى كلمات النص منسوبة إلى البطل ؛ فالبطل إذن يملك صوتاً فعالاً في النص ، أو ، بعبارة أخرى ، يمتلك وجوداً لا يشكل مجرد موضوع للكتاب ، بل يظهر كذلك بوصفه متكلماً فعالاً فيه . وثانياً ؛ تحفل الجملة التالية في النص بالمعانى ؛ إذ إنها تدل أيضاً على علاقة الشخصيتين التي قد أوضحناها في تحليلنا للعنوان . وبذلك يدفع نص « معك » بطله إلى أمام ، حيث يصبح صوتاً مهماً في النص .

وعنوان الكتاب الثاني - أي « الجنوى » - أمل دنقل - لا يشير إلا إلى شيء واحد هو الشاعر ، موضوع الكتاب . ومن ثم نتوهم نحن القراء أننا بإزاء شخصية واحدة مستقلة هي شخصية الشاعر أمل دنقل . وبالإضافة إلى ذلك فإن هذا العنوان - الذي لا يمتلك أي إشارة واضحة إلى شخصية أخرى<sup>(١١)</sup> - يدل على أن النص سوف يهتم بتقديم موضوعي لبطله . ويغذى نص عبلة الرويني هذا التوهم ، حيث يبدأ الكتاب بقطعة نصية ليوسف إدريس ، تلعب دور الرثاء لأمل . ويلى هذه القطعة ذلك العنوان الغامض : « البديل عن الانتحار » ، في حين يبدأ الفصل الأول على النحو التالي :

« تأخذ محاولة العثور على مدخل حقيقي لشخصية أمل شكل الصعوبة حين نصطدم فيه بعالم متناقض تماماً ، يعكس ثنائية حادة كل من طرفيها يدمر الآخر »<sup>(١٢)</sup> .

ويقود هذا أولاً إلى الظن بأن الكتاب عن الشخصية ؛ أمل دنقل . حتى الراوية نفسها تبدو كأنها تحاول أن تقدم إلينا الرؤية الصحيحة والموضوعية لهذه الشخصية . ولكننا سوف نثبت من خلال تحليلنا لكتاب « الجنوى » أن هذه الموضوعية ليست إلا حيلة أدبية تساعد على خلق التوتر النصي الذي يسهم في جاذبية الكتاب ؛ إذ إن النص يتركز لا على شخصية أمل دنقل وحسب ، بل على شخصية عبلة الرويني أيضاً .

والواقع أن العلاقة بين الزوج والزوجة في « الجنوى » أهم من العلاقة نفسها في « معك » . وينشأ الاختلاف بينهما من أن هذه العلاقة قائمة في بداية نص « معك » ، ومن ثم يعالجها النص آنياً ( synchronically ) ، في حين يعالجها نص الجنوى زمانياً ( diachronically ) . إن أهم موضوعات كتاب عبلة الرويني هو تكوين الزوجين . والواقع أن كثيراً من العبارات المستخدمة في جملة النص الأولى تنطبق بشكل أفضل على أمل وعبلة . والـ « ثنائية » في الكتاب بأكمله ، والـ « عالم » الـ « متناقض » هما في الحقيقة للشخصيتين وليس لأمل وحسب . حتى الضمير « نحن » المستتر الذي يدل في هذه الحال على المؤلفة ، يعرض لنا شخصيتين ، أو لأقل - بعبارة أخرى - إن قطعة البداية التي تتركز حرفياً على شخصية واحدة ، تنذر بالثنائية التي سوف تسود الكتاب بأكمله .

وهنا لابد أن نتساءل : هل من المشروع أن نعالج هذا النوع من المذكرات كما نعالج أي نص أدبي آخر ؟ أليس من المحتمل أن الحوادث الحقيقية تقيد المؤلف ؟ والسنا - حقاً - أمام نص بسيط يقدم جزءاً من قصة حياة قد لا يمتلك أهمية إلا من منظور السيرة فحسب ؟ لكن الملاحظات السابقة والمقارنة بين نص سوزان طه حسين ونص عبلة الرويني قد أوضحنا أن المذكرات ، بما هي نوع أدبي ، لا تحرر المؤلف من الاختيارات الماثلة أمام مؤلف أي نص أدبي آخر . إن النص الأدبي



النص حيكنتها لكي تصبح جديدة ومجازية . ومن ثم فإن نص « الجنون » يقلب ، كما سنرى ، توقعات القارئ من مثل هذا النوع من الحكمة .

لنبتدىء التحليل بالجزء الأول من الكتاب ، وهو - كما قلنا - الجزء الذي يتناول اللقاء وبداية العلاقة بين البطل والرواية . ولكي نفهم نص عيلة الرويى فهما جيداً ، يجب علينا أن نساءل عن القوانين التقليدية الاجتماعية التي تحكم لقاء رجل وامرأة . ومن الواضح في هذه الحال أن الرجل عادة يلعب الدور الأكثر فعالية . لكن عندما يقدم « الجنون » اللقاء وبداية العلاقة بين الشاعر والرواية نلاحظ أن هذه الأدوار التقليدية قد انقلبت ؛ فالفصل الثانى ، الذى يعالج بداية المسألة ، يأق بعنوان : « البحث عن المحارب الفرعونى » . وثمة نقاط تظهر بوضوح من هذا العنوان المعقد . أولاً ؛ يتضح أن الشخصية التي تجرى البحث هي الرواية نفسها ، في حين أن المحارب الذى يجرى البحث عنه هو البطل . لكن كيف يجرى هذا البحث ؟ كما يفسره النص فإن الرواية تبحث عن أمل دنقل في مقهى « ريش » لكي تجرى حديثاً معه . وهكذا يصبح أمل دنقل عندئذ هو الشخصية التي يجرى البحث عنها ، أو يصبح - بعبارة أخرى - قوة غير فعالة في لعبة اللقاء . فالمحارب في العنوان هو سطحياً أمل دنقل ( الذى نعرف أنه محمد أمل فهم محارب دنقل ، في بطاقته الشخصية )<sup>(١٦)</sup> . لكن الشخصية التي تحارب حقاً في هذا الفصل هي عيلة ( أصبحت عيلة «عثر» ) . ونحن نفهم منذ أول هذا الفصل - على سبيل المثال - أن إجراء الحوار مع أمل دنقل لم يكن شيئاً سهلاً على الإطلاق . وتقول الرواية نفسها إنها فكرت « في كسر كل الإشارات الحمراء والخضراء والصفراء » عندما قررت أن تكتب عنه<sup>(١٧)</sup> . إن الطريق الذى سلكته إلى لقائه كان طريقاً ثورياً وغير تقليدي . وبالرغم من أنه قيل لها أيضاً إن نشر الحوار سوف يكون صعباً ، تغلبت على كل الصعوبات ونجحت في نشره في جريدة « الأخبار » .

ونحن في هذا الفصل إذن أمام قوتين متعادلتين ، هما أمل دنقل وعيلة الرويى . لكن بالإضافة إلى أن القوتين متعادلتان فهما أيضاً متعاكستان . فالرواية تقول ( - على سبيل المثال - إنها كانت تبحث عن أمل في « الزمان »<sup>(١٨)</sup> الذى تعرفه هي ، وهو الصباح . أما أمل فهو كائن لا يظهر في الصباح بل في المساء . ومن ثم فقد تركت له رسالة واتصل هو بها في الصباح ، وتم اللقاء في المساء ، بمعنى أن كلا منهما خرج عن عادته الشخصية لكي يتم هذا اللقاء التاريخي بينهما .

ولكي نفهم مسألة وجود القوتين في النص ، علينا أن نساءل عن ظهور ضمير المتكلم لأول مرة في الكتاب ، أو - بعبارة أخرى - كيف تدخل الرواية النص لأول مرة بوصفها شخصية ؟ ويستدئ النص ، كما لاحظنا آنفاً ، بالضمير « نحن » ، لكن هذا الـ « نحن » هو للمؤلفة . وعندما يظهر المتكلم النحوى للمرة الثانية ، فهو الـ « أنا » للشخصية .

ففى الفصل التمهيدي من الجزء الأول من الكتاب ، يقدم لنا النص شخصية أمل في شكل تعريف لهذه الشخصية المعقدة : إنه مثلاً « فوضوى » و « استعراضى » و « صخرى » ، إلى آخره<sup>(١٩)</sup> . وتدخل الـ « أنا » لأول مرة مع الكلام التالى : « يجب إلى درجة أن يمسخ دموى في لحظات الشجار العنيف ، وأنا أمزق ثيابه

الواعى بذاته - كنص عيلة الرويى - يتضمن اختيارات أدبية في تطور الحكمة وتقديم الشخصيات وأنواع الرواية والصور الأدبية ، إلى آخره .

وثمة عناصر تنبهنا إلى كون نص « الجنون » عملاً فنياً وأدبياً . ومن أهم الأمثلة على ذلك مفارقات زمنية ( anachronisms ) ؛ بمعنى أن النص يقدم إلينا حوادث في مكان ما في أثناء تطور السرد . ومن الواضح أن هذا المكان غير مناسب للوقت الحقيقى الذى وقعت فيه هذه الأحداث . وقد أشار الناقد الفرنسى جيرار جينيت ( Gerard Genette ) إلى هذه الظواهر الأساسية النصية عندما وضع فرقاً بين القصة ( histoire ) - وهي مجموعة الأحداث وترتيبها كما حصلت ، أو كما كان في إمكانها أن تحصل - والسرد ( récit ) ؛ وهو الترتيب النصى للأحداث كما تظهر في النص . ومن الواضح أنه ليس من الواجب أن يوافق السرد القصة ، والعكس صحيح<sup>(٢٠)</sup> . إننا نقرأ - على سبيل المثال - في الفصل الرابع من كتاب عيلة الرويى مرثية فاروق شوشة لأمل دنقل<sup>(٢١)</sup> . ولم تكتب هذه المرثية بطبيعة الحال في ذلك الوقت ، بل بعد وفاة الشاعر أمل دنقل ، التي تمثل في حد ذاتها نهاية الكتاب .

وليس من الواجب أن تشير هذه المفارقات الزمنية في النص إلى أحداث سوف تقع في المستقبل ، بل من الممكن أن تشير أيضاً إلى أحداث قد وقعت في الماضى بالنسبة للقصة ( بمعنى جينيت ) . إننا نقرأ ، على سبيل المثال ، عن تحليل الدم الذى يحدد نوع السرطان . وحينذاك يقدم إلينا السرد تفسير الطبيب لعملية الجراحة الأولى لمرض الترانوما<sup>(٢٢)</sup> . ويمثل هذا ، بطبيعة الحال ، مفارقة زمنية لأنه قد حدث في الماضى بالنسبة للقصة ، لأن تحليل الدم هذا قد وقع بعد الجراحة الأولى . ونستطيع ، حقاً ، أن نشير إلى أمثلة أخرى من هذه المفارقات الزمنية ؛ لكنه يكفي أن ندل على وجودها في النص . وثبت وجودها - من ثم - طبيعة النص المركبة . وتحول هذه الظواهر النصية القارئ عن الظن بأن النص يقدم صورة مباشرة لأمل دنقل ، وفي الوقت نفسه تجعل القارئ واعياً بطبيعة النص الأدبية .

وينقسم كتاب « الجنون » إلى ثلاثة أجزاء . ويتكون الجزء الأول من فصل شبه تمهيدي عن الشاعر ، ومن ثم يتناول قصة لقاء الرواية به ، وتطور العلاقة بينهما ، وكذلك علاقات الشاعر مع أصدقاء آخرين ، في حين يعالج الجزء الثانى من الكتاب موضوع الزواج وعلاقة الشخصيتين في البيت وخارج البيت . ونقرأ أيضاً في هذا الجزء عن أهمية الشعر ، وعن زيارة الرواية للصعيد ، وعن الحوادث التي أدت إلى وفاة الشاعر الكبير صلاح عبد الصبور . والجزء الثالث - والأخير - من كتاب « الجنون » يعالج تجربة السرطان ووفاء بطل النص ، أمل دنقل .

يحتوى الجزء الأول من كتاب « الجنون » على ستة فصول . ويؤدى الفصل الأول من هذه الستة وظيفة المقدمة للكتاب بكامله ، في حين تقدم الفصول الخمسة التالية الجزء الأول من السرد . وبما أن الجزء الثانى والجزء الثالث يشتملان أيضاً على خمسة فصول ، فإن النص يمتلك بذلك تنظيمًا واضحاً ، بل كلاسيكياً .

فكتاب عيلة الرويى يتركز على قصة رجل وامرأة وتكوين زواجهما والنهاية المأسوية للزوج . لكن القصة هنا ليست عادية ، حيث يعالج



وأمرقه<sup>(٢٠)</sup>. وتبين لنا هذه الجملة بوضوح علاقة القوتين - أى أمل وعيلة - فى النص؛ فهو يمسح دموعها، فى حين تمزق هى ثيابه وتمزقه أيضاً. والذى يدور بينهما هو «الشجار العنيف». فدخل الراوية بوصفها شخصية لأول مرة فى النص يدل أولاً على شخصيتها القوية الفعالة، وثانياً على نوعية العلاقة بين الاثنين، وهى الشجار العنيف.

وتأخذ المساواة بين الشخصيتين أهمية عميقة، لا على المستوى الكلامى للنص فحسب، ولكن على مستوى بنائه العميق كذلك. ونحن نلاحظ هذا من خلال دور الكتابة فى النص. ومن الواضح هنا أن أمل دنقل شاعر مشهور، تلعب الكتابة دوراً أساسياً فى تعريفه الشخصى. وإن دوره بوصفه شاعراً يقود الصحفية الراوية إلى إجراء الحوار معه، ذلك الحوار الذى قلب الأدوار حقاً. إن الراوية صحفية، بمعنى أنها كاتبة. ويقربها دورها بوصفها صحفية/كاتبة من دور بطل النص بوصفه شاعراً/كاتبة، فتصبح كاتبة بحكم حقها الشخصى بعد إتمام طقس العبور هذا. ويسمح لها دورها بوصفها كاتبة بأن تتجاوز الدور التقليدى النسائى فى لقاءها، ولكنه يحقق وظيفة إضافية، إذ يضيف إلى الشخصية التى تمتلك عادة دور الكاتب الفعال دور المكتوب عنه غير الفعال. ويسمح هذا الدور الفعال، الذى يتضمن - كما قيل لنا - التغلب على مصاعب جادة للصحفية الراوية، بأن تكتب الكتاب نفسه الذى بين أيدينا. وبما أن هذا الكتاب يمثل شهادة للشاعر أمل دنقل بعد وفاته، فهو أيضاً يمثل طريقة الراوية لتوديع هذا الشاعر. وهكذا إذن تبدأ علاقتها به بالكتابة، كما تنتهى بالكتابة. أو، بعبارة أخرى، تبتدىء هذه العلاقة بأمل المكتوب عنه وتنتهى بأمل المكتوب عنه أيضاً.

كان على الراوية أن تقبض على دور الكاتبة فى البداية، لأنها - إلى حد ما - لم تمتلك هذا الدور فى الأصل. لكن هذا لا يعنى أن عيلة الراوية تسيطر سيطرة تامة على الدور الروائى أو أن الكتابة أصبحت - على وجه الحصر - أداها. ويقوم «الجنوى» بشكل عام بتقسيم دور الكاتب بين الشخصيتين. وتستمر عيلة فى الكتابة راوية، ويشارك أمل فى الكتابة أولاً من خلال حياته شاعراً، وثانياً لأن النص كثيراً ما يعالج شعره.

ولكن أمل يشترك فى الكتابة بطريقة أخرى، من خلال وسيلة أدبية تنبىء إلى مفهوم الكتابة فى حد ذاته، وهى التناص (Intertextuality)، حيث تستغل الراوية نصوصاً لمؤلفين آخرين داخل نصها الخاص. وتشتمل معظم هذه النصوص على أبيات شعر، أغلبها لأمل دنقل. وتلعب هذه الأبيات أدواراً معينة فى نص «الجنوى»، فستطيع - على سبيل المثال - أن تكرر النص أو أن توضحه<sup>(٢١)</sup>. وأحياناً نجد أبياتاً تعلق على ما حدث<sup>(٢٢)</sup>. وفى وسعنا أن نقول بشكل عام إن أبيات أمل دنقل تمنحه صوتاً فى النص، فيصبح عندئذ شخصية ذات وجودين: وجوده السردي بطلاً فى الحكمة، ووجوده شاعراً من خلال عملية الكتابة والتناص، وبوصفه صوتاً فعالاً فى النص.

ولكن التناص قائم فى النص فى شكل غير شكل الشعر المدخل. ويلعب أمل دنقل فى هذه الحال أيضاً دوراً مهماً وفعالاً. وهذا الشكل يتكون من النصوص التى تقدم الأجزاء الثلاثة من الكتاب؛ فنحن

نصادف قبل الجزء الأول نصاً ليوسف إدريس، فى حين نقرأ قبل الجزء الثانى شعراً لأمل دنقل، وقبل الجزء الثالث كلمات لأحمد عبد المعطى حجازى<sup>(٢٣)</sup>. وهذه النصوص - بوصفها مقدمات - تؤثر على القارئ؛ إذ تلعب كل واحدة منها دور السلطة على الجزء الذى يليها. ولكن أهم من ذلك أن وجود نص أمل دنقل بين هذه النصوص الثلاثة يدل على دور مهم لأمل فى النص؛ أعنى أمل دنقل بطل «الجنوى». لكن وجود شعره فى مكانه التمهيدى للجزء الثانى يخرجنا إلى حد ما عن هذا الدور، ويحولنا إلى سلطة نصية تحكم على النص من خارج النص. ومن ثم يصبح أمل فى داخل السرد بوصفه موضوعاً، ولكنه يظل فى خارجه بوصفه كاتباً. وبما أن هذه النصوص التمهيدية تقف خارج السرد وتحكم عليه، فإن أمل الكاتب يستبقى لنفسه لا مجرد نوع من التحرر من الراوية عيلة فحسب، بل دوراً فعالاً يعادل دورها هى نفسها.

وإذا كان الجزء الأول من «الجنوى» فى غاية الأهمية بالنسبة لانقلاب الأدوار التقليدية للرجل والمرأة، فإن الجزء الثانى يهتم كذلك بمعان مشابهة. فنحن نلاحظ فى هذا الجزء أيضاً دور الراوية المتمرد. وعلى سبيل المثال، عندما اقترح عليها أمل أن ترتدى اللبس الأسود «كأى امرأة صعيدية» عند زيارتها لعمدة القرية فى الصعيد، أجابت: «مستحيل». وذهبت «إلى منزل العمدة» وهى ترتدى «بنطلوناً ويلوزة طويلة»<sup>(٢٤)</sup>. وهكذا ما تزال العلاقات إذن فى هذا الجزء مبنية على وجود القوتين المستقلتين، اللتين لاحظناهما فى الجزء الأول. هذا بالرغم من زواج البطل والراوية.

ولكننا نلاحظ فى الجزء الثالث من النص تغييراً أساسياً فى علاقة القوتين الرئيسيتين. والعنصر الذى يحقق هذا التغيير هو السرطان الذى أصاب الشاعر. إن السرطان - حقاً - يقود إلى اندماج الشخصيتين وإكمال الزواج. ويتكون هذا الجزء من عناصر تقوية روابط الزواج من خلال السرطان.

عندما تتكلم الراوية عن الزواج فى الجزء الثانى من النص، تقول: «خرجنا على أشكال الزواج التقليدية حين صار الشارع بيتنا، نقضى فيه أكثر مما نقضى داخل المنزل»<sup>(٢٥)</sup>. وكان العثور على منزل أمرا فى غاية الصعوبة حقاً؛ إذ كانا ينتقلان على الدوام «من شقة مفروشة إلى أخرى»<sup>(٢٦)</sup>.

لكن السرطان يغير هذا الوضع؛ إذ أصبحت الغرفة رقم (٨) فى معهد السرطان «منذ اليوم الأول سكنتنا الدائم»<sup>(٢٧)</sup>. وهذا يعنى أن السرطان هو العنصر الذى أكد وجودهما فى سكن مستمر. وتجاوز أهمية هذا المسكن دوره من حيث هو مكان للسكن؛ إذ تصبح الغرفة رقم (٨) - ومن ثم السرطان الذى يسبب وجودهما فى هذه الغرفة - مصير الزوجين.

«كانت الغرفة رقم (٨) بالدور السابع على موعد معنا، أو لعلنا كنا نحن الذين على موعد معنا»<sup>(٢٨)</sup>.

وهكذا يلعب السرطان، كما يبدو، دوراً مهماً فى زواج الراوية والبطل؛ إذ يسمح لهما بإكمال هذا الزواج. ولكن السرطان فى دوره المكمل للزواج يتجاوز هذا لى يصبح - نصياً - طفل الزواج. يظهر السرطان «بالتحديد بعد مضى ٩ أشهر على زواجنا... ورم صغير فى



« كان وجهه هادئاً وهم يغلقون عينيه .  
وكان هدوئي مستحيلاً وأنا أفتح عيني » (٣٤) .

ونلاحظ من هذا المثال لا مجرد وجود الشخصيتين بل تماثلهما في الوقت نفسه ، وهذا من خلال استخدام التركيب النحوي نفسه ، والكلمات نفسها . وقد لاحظنا ظاهرة مماثلة في الموضع السابق مع السؤال والجواب . لكن الاستخدام هنا يختلف إلى حد ما ؛ لأن الجملة الثانية التي تعالج حال الراوية تبتدىء بكلمة « هدوئي » ، المأخوذة من الجملة الأولى ، التي تصف حال البطل عند موته . ومن ثم تصبح حالة البطل وحالة الراوية مرتبطتين . ولكن هذا الارتباط ليس اندماجاً ؛ إنه شيء يحل محل شيء آخر ؛ فعندما يغلقون عينيه ، تفتح عينيه ؛ أي أن بصر أحدهما يحل محل بصر الثاني الذي انتهى .

وهذان السطران مهمان لسبب آخر ؛ فهما - مع السطرين التاليين - يمثلان آخر نص الكتاب . والشئ الذي يلتفت نظرنا في هذه السطور هو أنها ليست مكتوبة كالنثر العادي ، بل تظهر تقريباً كأنها شعر ، أو - على الأقل - كأنها شعر منشور . إن الراوية أصبحت في الواقع شاعرة ، وحلت محل البطل / الشاعر في آخر النص .

ويتكون السطران الأخيران في النص من رد فعل السرطان ورد فعل الموت :

« وحده السرطان كان يصرخ  
ووحده الموت كان يبكي قسوته » (٣٥) .

وهذا المثال يدل على تصوير السرطان في النص . والواقع أن المرض يصبح أيضاً شخصية مستقلة في النص لها صوت . ومن خلال هذا يقوم النص بتجسيد المرض . ومن الواجب ألا نندعش من رد فعل السرطان ؛ إذ قالت لنا الراوية من قبل إن السرطان صديقها (٣٦) . وإذا فموت البطل يمثل - إلى حد ما - نوعاً من الفقدان للمريض أيضاً . وكان السرطان ، في مكان آخر ، قرشاً ألهم السمكة النادرة (٣٧) ، التي هي أمل . وبذلك تضع هذه الصورة الأدبية السرطان وأمل في طبقة واحدة من المخلوقات .

وكما قلنا آنفاً ، فإن وظيفة السرطان الأولى كانت إكمال الزواج . لكن السرطان يصبح - بطريقة تربطه مباشرة بهذا الإكمال - طفل هذا الزواج . ويوافق الإنجاب على مستوى الحكمة تجسيد السرطان على مستوى الصور الأدبية . ونلاحظ أيضاً تجسيد الموت في السطر الأخير . ولكن هذا التجسيد مألوف وقديم كملك الموت نفسه .

وهذا الكتاب ، الذي يدور حول الثنائيات ، ينتهي بثنائية ؛ فليس من باب الصدفة أن الشخصيتين المجازيتين - اللتين ينتهي بهما الكتاب - تمثلان شخصية تقليدية وشخصية حديثة .

جسد أمل ، يتزايد يوماً بعد الآخر (٣٨) . وبما أن تسعة أشهر هي مدة الحمل للولادة ، فإن السرطان يصبح نصياً طفل هذا الزواج . ويتزايد حجم هذا السرطان في جسد المريض كما يتزايد حجم الجنين في بطن الأم . وهذه الصورة الأدبية تأتلف مع قول الناقدة الكبيرة سوزان سونتاج ( Susan Sontag ) في كتابها عن صورة السرطان في الأدب عندما تصفه بأنه « حمل شيطاني » (٣٩) . ولا يمتلك هذا الزواج ، بطبيعة الحال ، طفلاً طبيعياً أو حملاً . وبما أن الزوج قد توفي ، فإن الزواج لا يستطيع حقاً أن ينجب أطفالاً . وتقوى هذه الظواهر الإحساس بأن السرطان هو الطفل الحقيقي لهذين الزوجين . لكن الشخصية الحامل في نص عبلة الرويني هو الرجل ؛ وهذا يوافق الانقلاب في الأدوار الذي قد لاحظناه في أثناء تحليلنا للجزء الأول من الكتاب .

هذا من جهة . ومن جهة أخرى فإن تقديم الرجل في شخصية الحامل يقود إلى تصور نوع من الاندماج أو التماثل بين الراوية والبطل ؛ فالواضح أن البطل هو المريض ، لكن الراوية تبدأ أيضاً في أن تلعب هذا الدور إلى حد ما ، أو أننا - بالأحرى - نلاحظ التباساً في دورها في النص . فبعد أن أعلن الطبيب أن أمل مصاب بالترانوما ، كانت الأسابيع الأولى صعبة جداً . وتقول الراوية : « شاهدني الطبيب بعدها ضاحكة . . فشكر أمل لأنه مرافق جيد للمريضة التي هي أنا » (٤٠) . هذا المثال مهم جداً ؛ لأنه يثبت بشكل واضح أن الراوية تصبح المريضة أيضاً ، وأن دورى الشخصيتين في النص قد اندججا .

ونستطيع أن نلاحظ الظاهرة نفسها عندما يسأل البطل الراوية : « ما الذي فعلينه بعد موتي ؟ » وتجيب : « لا شيء » ، مثلما فعلته أنت بعد موتي » (٤١) . ويدل هذا الجواب على أن الراوية تحل محل البطل نصياً ؛ فالحقيقة أنها لا تجيب عن السؤال بالطريقة المتوقعة ، بل تجيب عنه وهي تستخدم الكلمات نفسها التي يستخدمها البطل في السؤال . وعندما تأخذ السؤال والجواب ونفحصهما في دقة ، فإننا نلاحظ أنها مركبان نحويًا على الطريق نفسه : موت البطل في السؤال يعادل موت الراوية في الجواب ، و« فعلينه » في السؤال تعادل « تفعله » في الجواب ، إلى آخره . ومعنى هذا أن الاندماج الذي قد أشرنا إليه قائم حتى في الحوار في النص .

واندماج الشخصيتين هذا يبدو كأنه محور الجزء الثالث من الكتاب ، كما أن وجود القوتين في الجزء الأول والجزء الثاني يمثل المحور في هذين الجزئين . وعندما حللنا ظهور الراوية بوصفها شخصية لأول مرة ، قلنا إن دخولها في النص أشار إلى العلاقة بينها وبين البطل . لكن ماذا عن الإشارة الأخيرة للراوية في النص ؟ إننا نقرأ في الصفحة الأخيرة من الفصل الأخير (٤٢) :

( ٣ ) لمفهوم الميثاق ، خصوصاً في المذكرات الشخصية ، انظر ، على سبيل المثال ،  
ص ١٣ - ٤٦ ، Lejeune, Pacte,  
Philippe Lejeune, "Le pacte autobiographique (bis)", in Poétique,  
que, 56 (1983), ص ٤١٦ - ٤٣٤ .

الموامش

( ١ ) عبلة الرويني « الجنوى » ( القاهرة : مكتبة مدبولي ، ١٩٨٥ ) .  
Philippe Lejeune, Le pacte autobiographique ( Paris :  
Editions du Seuil, 1975), ص ١٤ .

- (٤) ثروت أباطة طه حسين : ذكريات ، ( بيروت : دار الكتاب اللبناني ، ١٩٧٥ ) .
- (٥) عبد الغفار مكاوى ، بكائية إلى صلاح عبد الصبور ، ( القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٢ ) .
- (٦) سوزان طه حسين : معك ، ترجمة بدر الدين عرودى ، راجعها محمود أمين العالم ، الطبعة الثانية ( القاهرة : دار المعارف ، ١٩٨٢ ) .
- (٧) للعنوان الفرنسى ، انظر ، Pierre Cachia, "Introduction," in Taha Hussein, *An Egyptian Childhood*, trans. E. H. Paxton (London: Heinemann, 1981).
- (٨) انظر ، Emile Benveniste, "La nature des pronoms," in Emile Benveniste, *Problèmes de Linguistique générale*, 1 (Paris: Gallimard, 1966), ص ٢٥٧ - ٢٥٢ .
- (٩) Colloque de Cerisy: Robbe-Grillet: *Analyse, Théorie*, ( Paris : Union Générale d'Éditions, 1967). Vol. I, ص ١٦٥ .
- (١٠) سوزان طه حسين : معك ، ص ٥ - ٦ .
- (١١) هذا تلميح في غاية الرقة ؛ إذ إن كلمة « الجنوى » تدل ضمنا على وجود ناس من المناطق المصرية الأخرى .
- (١٢) عبلة الروينى ، « الجنوى » ، ص ٥٠ .
- (١٣) Gérard Genette, *Figures III* (Paris: Editions du Seuil, 1972). ص ٧٢ .
- (١٤) عبلة الروينى ، « الجنوى » ، ص ٤٩ .
- (١٥) نفسه ، ص ١٥٧ - ١٥٨ .
- (١٦) نفسه ، ص ٢٢ .
- (١٧) نفسه ، ص ١٧ .
- (١٨) نفسه ، ص ١٨ .
- (١٩) نفسه ، ص ٥ .
- (٢٠) نفسه ، ص ٩ .
- (٢١) انظر ، على سبيل المثال ، عبلة الروينى ، « الجنوى » ، ص ٨٨ ، ٧٦ .
- (٢٢) انظر ، على سبيل المثال ، عبلة الروينى ، « الجنوى » ، ص ١٦٦ .
- (٢٣) نفسه ، ص ٣ ، ٧٣ ، ١٤١ .
- (٢٤) نفسه ، ص ١٢٩ - ١٣٠ .
- (٢٥) نفسه ، ص ٨٥ .
- (٢٦) نفسه ، ص ١١٠ .
- (٢٧) نفسه ، ص ١٥٣ .
- (٢٨) نفسه ، ص ١٥٣ .
- (٢٩) نفسه ، ص ١٤٥ .
- (٣٠) Susan Sontag, *Illness as Metaphor* (New York: Farrar, Straus, and Giroux, 1978). ص ١٤ .
- (٣١) عبلة الروينى ، « الجنوى » ، ص ١٦٠ .
- (٣٢) نفسه ، ص ١٨٣ .
- (٣٣) ونحن نتكلم هنا عن نص المذكرات نفسها وليس عن « ملحق مسودات القصائد » ( عبلة الروينى : « الجنوى » ، ص ١٩٣ - ٢١٦ ) التى تسلى المذكرات فى الكتاب المطبوع .
- (٣٤) عبلة الروينى ، « الجنوى » ، ص ١٩١ .
- (٣٥) نفسه ، ص ١٩١ .
- (٣٦) نفسه ، ص ١٦٠ .
- (٣٧) نفسه ، ص ١٤٣ .



مركز تحقيق تكاملي في علوم العربية



# ألف ليلة وليلة في ضوء النقد الفرنسي المعاصر

هيام أبو الحسين

« إن كتاب ألف ليلة وليلة ، باتساعه الرحب ،  
وسحره الأخاذ ، ربما كان - في خضم الأدب العالمي -  
الكتاب الوحيد الذي يحلو للمرء أن يكتب على مطالعته  
مرة أخرى بمجرد الانتهاء من آخر سطر فيه . وكل  
حكاية من حكاياته ، أو ليلة من ليلاته ، هي صورة  
لذلك الليل المبدع الخلاق ، الذي يدين له باسمه هذا  
الكتاب »

أندريه ميكيل

« سبع حكايات من ألف ليلة وليلة »



مركز تحقيق تكاوي علوم إيسدي

مدرسة للمترجمين عرفها التاريخ قد أنشئت في جزيرة إيفانتين ؛  
فالمصريون القدماء قد اهتموا باللغات والترجمة ، تدعيباً لوثنائج  
الصلة بين ربوع الإمبراطورية المصرية ، التي كانت تمتد - في سالف  
الأزمان - من بحر قزوين إلى ما بعد خط الاستواء . وقد ساعد هذا  
على انتشار الحضارة الفرعونية في ربوع العالم القديم . والترجمة ، بما  
تكفله من تنقل النماذج التراثية ، تثرى الثقافة الإنسانية الأساسية ،  
التي لا غنى عنها لأي شخص يؤد أن يكون على قدر من الثقافة العامة  
الرفيعة وسعة الأفق ، فما بالنال بالناقد والأديب الذي لا يمكن بحال من  
الأحوال أن يكتب من فراغ ، وإلا جاءت كتاباته ، مهما بلغت من  
جمال ، كزهرة النونيفار التي لا تكاد تطفو على سطح الماء حتى تهوى إلى  
القاع . والترجمة من الأدب الحديثة والمعاصرة تقرب بين أهل الأدب  
والفكر الذين يشكلون على المستوى العالمي شجرة وارفة الظلال ،  
وفيرة الثمار ، تضرب بجذورها في أعماق الماضي السحيق ، وتؤق  
أكلها في كل حين ، فيعيش عليه في كل مكان « الإنسان » من حيث  
هو عقل وروح ووجدان ؛ لذا فلا عجب إذا رأينا الشاعر الفرنسي  
فيكتور هوجو ( ١٨٠٢ - ١٨٨٥ ) يعد « أسيرة » الأدب الأسيرة  
« الملكية » الوحيدة في العالم ؛ فهي سلالة متميزة فريدة ، لا تعرف

تغلغل « ألف ليلة وليلة » في الأدب الفرنسي منذ حوالى أربعمئة  
عام ، وكثرت منها الاقتباسات ، وصدرت لها ترجمات عدة ، وكتبت  
عنها أبحاث ورسائل جامعية ودراسات ، تشكل في مجموعها  
ببليوجرافيا كاملة . والكتاب الذي نقدمه اليوم للقراء هو أحدث  
ما ظهر في هذا المجال .

العلاقة بين الإبداع الأدبي ، والترجمة ، والنقد ، ونشر الفكر ،  
والتضاهم الإنساني ، علاقة وثيقة قدم الدهر . ومصرنا العريقة في كل  
فرع من فروع المعرفة ، السبّاقة في اختراع الكتابة وتسجيل شتى  
نواحي الحياة ، كانت لها اليد الطولى في تدعيم هذا المفهوم ؛ فقد ذكر  
الناقد الفرنسي إدمون كازي في كتابه عن « الترجمة في العالم » أن أول

• سلسلة « الفكر المعاصر » [ ٣ ] أندريه ميكيل André Miquel  
سبع حكايات من ألف ليلة وليلة Sept contes des Mille et une Nuits

أو  
ليست هناك حكايات بريئة. ou il n'y a pas de conte innocent.  
Paris, Editions Sindbad, 1981.

ترجمة : هيام أبو الحسين  
سامية أسعد

الناشر : مركز الكتاب الفرنسي بمصر ، ١٩٨٦

الشرقية» ، التي تأسست في باريس في عام ١٧٩٥ ، إثر اهتمام الثورة الفرنسية الشديد بالشرق ، ثم انتقل إلى جامعة السوربون العريقة . ثم انتخب أستاذاً في الكوليج دو فرانس ، تلك الكلية التي تمنح « شهادات » أو دبلومات ، ولكنها بمثابة بوتقة تنصهر فيها المعرفة الناتجة عن التقاء الثقافات ، يتلقاها بحرية وبدون قيد أو شرط محبوا الفنون والآداب . وأندريه ميكيل في الوقت نفسه كاتب مبدع ، ومترجم أديب ، وناقد فنان ، كرس للأدب العربي والحضارة الإسلامية دراسات عدة ، منها « الإسلام وحضارته » ( ١٩٦٨ ) ، و « الجغرافيا البشرية للعالم الإسلامي » ( ١٩٦٧ - ١٩٧٣ ) . ومن بين ترجماته إلى الفرنسية نخص بالذكر كتاب « كليلة ودمنة » ( ١٩٥٧ ، ١٩٧٠ ) ، وحكاية « عجيب وغريب » ، وهي إحدى الحكايات العربية التي لم تكن قد ترجمت بعد إلى الفرنسية والتي أصدرها الكاتب مشفوعة بدراسة في عام ١٩٧٧ .

وفي مجال التأليف القصصي ظهر للكاتب أربع روايات ( ١٩٦٤ - ١٩٧٧ ) ، بالإضافة إلى « أسامة آخر الأمراء الصليبيين » ، وهو كتاب يترواح بين الترجمة والرواية التاريخية . وكذلك اقتبس أندريه ميكيل من التقليد العذري كتابه المشهور « ليلي والمجنون » .

ومؤلفات أندريه ميكيل تتميز بالوضوح والعمق الذي ينحاشي الحذلق . كما أن الأسلوب الأدبي بل « الروائي » الذي يسيطر عليه حتى في كتاباته النقدية يجعلنا نتذكر دائماً قول أستاذنا العظيم بير مورو : « النقد أدب مادته الأدب » . وما يزيد من قدرنا نحن به في كتاباته من إعزاز حقيقي للأدب والثقافة العربية ، أن نظرنه دائماً نظرة تفسير وتمحيص ، نابعة من التعاطف والتفهم ، خالية من الروح الاستعمارية أو النعرة الاستعلائية التي نلاحظها أحياناً للأسف لدى بعض المستشرقين .

وبالنسبة لاهتمام أندريه ميكيل بألف ليلة وليلة على وجه التحديد فإنه اهتمام « دائم » ، ماثل في مخيلته وذهنه منذ وقت طويل ؛ فالليالي شبكة متداخلة من عناصر كثيرة متنوعة ، تناولها هذا المؤلف على نحو أو آخر في كتاباته الكثيرة ، وفي حلقات البحث التي ينظمها في الكوليج دو فرانس ، والتي تمخضت إحداها عن الكتاب الذي نقدمه اليوم لقراء العربية .

وإذا كنا قد أشرنا في بداية حديثنا إلى الترابط العضوي بين الإبداع والنقد والترجمة ، فذلك لأنها تتلاقى بل تندمج في منهج أندريه ميكيل النقدي - الإبداعي ، الذي أفضل أن أسميه « منظومة نقدية » وهذه المنظومة هي بمثابة سيمفونية من الصعوبة بمكان تحديد عناصرها ، لا سيما أن الكاتب نفسه لم يضع مقدمة يشرح فيها منهجه ، بل اكتفى بتمهيد من صفحتين اثنتين هما بمثابة ترنيمة شاعرية تنغني بالليالي العربية وسحرها الأخاذ ، وتجد مجازفة شهرزاد بنفسها ، وما حققته بطولتها من نجاح لنا ولها . ولكن هذه التريمة - برغم إيجازها - حددت مفهوم ميكيل لليالي ، واعتمادها - في نظره - على محورين أساسيين حرص فيما بعد على إبرازهما في تعليقاته ، وهما « المتعة الحقة » التي تقدمها قراءة الكتاب ، والبراعة في تقديم « الرسالة » التي تتضمنها الحكايات ، التي وصفها أندريه ميكيل في العنوان الثاني بأنها « غير بريئة » . والمقصود بذلك أنها لم توضع لمجرد التسلية ، أو أنها بالأحرى مغرضة ؛ ويختتم أندريه ميكيل « التمهيد » بإهداء كتابه

حدود الزمان والمكان . وقد ذكر هوجو حكمه هذا عن علم وتجربة ؛ فهو إلى جانب كونه أديباً ومفكراً غنياً عن التعريف ، كانت له إسهامات لن تمحى من الذاكرة في مجال النقد والترجمة ، كما أنه كان على وعى تام بأهمية الترجمة في التأصيل والتجديد على السواء . ألم يقتبس هوجو صوراً وموضوعات من التراث العلمي بفضل الترجمات عن اللغات الجرمانية والشرقية التي ازدهرت في عصره ؟!

وإذا أردنا أن نحدد في إيجاز تطور الصلة بين الأدب والنقد والترجمة ، فلا بد أن نشير إلى أنه فيما مضى من الزمان حتى عصر النهضة أي قبل ظهور الأخطبوط الأمريكي في الساحة الدولية ، كان العالم يضم ثلاث قارات وثلاث لغات « رئيسية » : هي العربية واللاتينية واليونانية . كان الجميع في الدولة الإسلامية ، بغض النظر عن الملل والنحل والأعراق ، يتفاهمون ويتراسلون بالعربية ، وفي المغرب المسيحي باللاتينية . فلما جاء عصر النهضة ، وأرادت كل دولة أوربية أن يكون لها كيائها الثقافي والفكري ، تدعيها لا استقلالها السياسي ، تخلصت من تعدد الألسنة واللهجات التي كانت شائعة في الأقاليم والتي كانت تعوق الاتصال والاتحاد ؛ وكان ذلك بداية للتوحيد القومي ، ودعم الاستقلال الفعلي . ولكن هذا الانفصال اللغوي بين الأقطار قد أدى إلى ثغرة في عائلة « الأدب » لا تستطيع سدّها إلا الترجمة الواعية الأمين ، النابعة من معرفة لا تقتصر على اللغات ، بل تشمل المضمون الحضاري الذي نبعت منه الأعمال المترجمة ذاتها .

وبالنسبة لمكانة التراث العربي في فرنسا بصفة خاصة ، فيسعدني أن أذكر أن الاهتمام بلغة الضاد يرجع إلى القرن السابع عشر ؛ فالأكاديمية الفرنسية التي تأسست في عام ١٦٣٥ سرعان ما ضمت إليها ممثلاً للغة العربية عندما أنشأت فرعاً خاصاً بما يسمى « الكتابات وفنون الآداب » ( ١٦٦٣ ) . وفي الحقبة نفسها أنشأت « الكلية الملكية » التي تعرف اليوم باسم « الكوليج دو فرانس » كرسيًا للعربية . ومن الثابت تاريخياً أن « ألف ليلة وليلة » كانت من الأعمال الأولى التي جذبت انتباه أساتذة « الكوليج دو فرانس » ، بل إنهم أول من فطن على الإطلاق إلى قيمتها التراثية العالمية ؛ ففي حين أن « الليالي » لم تطبع باللغة العربية إلا في بداية القرن التاسع عشر ، نرى المستشرق الرحالة أنطوان جلان ( ١٦٤٦ - ١٧١٥ ) ، الأستاذ بالكوليج دو فرانس ، يقوم بجمع مخطوطاتها بل تسجيل بعض أجزائها شفاهاً من فم الرواة في أثناء تجواله في ربوع الإمبراطورية العثمانية لينقلها إلى الفرنسية في مطلع القرن السابع عشر ( ١٧٠٤ - ١٧١٣ ) . وقد كانت هذه الترجمة الإبداعية نقطة تحول جذرية في تاريخ الأدب والنقد ، وبداية لترجمات ودراسات واقتباسات لم ينقطع سيلها في أوروبا بشكل عام ، وفرنسا بشكل خاص ، حتى اليوم .

وكتاب « سبع حكايات من ألف ليلة وليلة » ، أو « ليست هناك حكايات بريئة » ، يعد أحدث كتاب نشر في فرنسا في هذا المجال ( ١٩٨٠ ) ؛ وهو امتداد لذلك الشغف القديم الذي يناهز عمره الآن أربعة قرون ، ودليل أكيد على هيام أساتذة الكوليج دو فرانس بحكايات شهر زاد . إن مؤلف هذا الكتاب ، البروفيسور أندريه ميكيل ، المدير الحالي لدار الكتب القومية في باريس ، قد تقلب في وظائف كثيرة في سلك التدريس ، ابتداءً من « مدرسة اللغات



إلى صديقه وزميله في الكوليج دو فرانس ، الناقد الأدبي رولان بارت ( ١٩١٥ - ١٩٨٠ ) . وذكر هذا الاسم في حد ذاته يعد بالنسبة إلينا بشيرا ونذيرا ؛ فهو يعني أن الأمر لا يتعلق بدراسة وصفية ، لا ولا دراسة حرفية ، ولكنها بالضرورة دراسة متعمقة ، تصول وتجول في أعماق النص . وقد تساءلنا في توجس : ترى أي « بارت » وكم « بارت » سنجد في الكتاب ؟ فهذا الناقد قد تغير وتطور فكره ، وجدّد « أدوات » عدة مرات .

ثم نظرنا بعد ذلك في قوائم المراجع والهوامش لعلها تقدم إلينا العون ؛ فالمراجع من ضمن الأدوات الأساسية التي يستخدمها الباحث في تحليل ( أو تفكيك ! ) العمل الأدبي موضع الدرس ، كي يستخلص منه المادة التي يشيد بها « بنية » كتابه النقدي . وقد أعانتنا حقا هذه القوائم - إلى حد كبير - على اقتفاء أثره داخل دهاليز نصه . وهذه المراجع يمكن تقسيمها إلى خمس فئات ، هي :

- الطبقات العربية لألف ليلة وليلة .
- الدراسات النقدية الخاصة بالحكايات السبع موضع التعليق ، أو بألف ليلة وليلة بشكل عام .
- الدراسات الخاصة بالحضارة العربية - الإسلامية .
- الدراسات المتعلقة بسيرة الشخصيات المهمة التي ورد ذكرها في الحكايات .
- كتب النقد الحديثة المتعلقة بفن السرد ، وبخاصة في القصص الشعبية والأساطير .

وقد اعتمد أندريه ميكيل على النص العربي الذي قام بمقابلته وتصميمه الشيخ محمد قطة العدوي لطبعة دار الكتب العربية الكبرى ( القاهرة - بدون تاريخ ) . كما أشار أيضا إلى طبعة يولاقي لعام ١٢٧٩ هـ / ١٨٦٢ م . وجدير بالذكر أن هذه الطبعة سبق أن اعتمد عليها كثير من المستشرقين في دراستهم لليلالي العربية ، خصوصا بعد أن عدها « زوتنبرج » من أكمل الطبقات الأساسية . واعتقد أن هذا يدل على تفضيل تلقائي من قبل ميكيل ، الذي تعلم العربية في مصر ، وأبرز في تعليقاته على « السبع حكايات » العنصر أو الطابع « المصري » لليلالي قدر الإمكان .

وبالنسبة للدراسات المنشورة عن الحكايات موضع التعليق . وكتاب ألف ليلة وليلة بشكل عام ، نلاحظ أن أندريه ميكيل اكتفى بالإشارة إلى « أهم » ما استخدمه بعد أن طلب من بعض معاونيه (وقد ذكر أسماؤهم وشكرهم في « التمهيد ») أن يقوموا بعملية « فرز » لما صدر عن ألف ليلة ، و « انتقاء » الدراسات شديدة الصلة بموضوع البحث . وهذه بطبيعة الحال نقطة مهمة بالنسبة للمنهجية والأمانة ، كما أنها إن دلّت على شيء فهي تدل على « ضخامة » حجم المراجع التي صدرت حتى اليوم عن ذلك الكتاب التراثي « العالمي » الذي أن الأوان لأن نخصص له نحن كذلك بيلوجرافيا تصدر باللغة العربية في مصر\* ، وبما حبذا لو كانت من النوع الذي يسمى « بيلوجرافيا تحليلية » ، تشتمل على نبذة عن كل دراسة ، خصوصا إذا كانت بلغة أجنبية ، ويشارك في هذه المهمة فريق متنوع التخصصات . بهذا يمكننا مساعدة الباحث على « انتقاء » ما يتناسب مع موضوع بحثه ؛ فما أكثر

\* هذا ما سبق أن فعله أندريه ميكيل نفسه بالاشتراك مع الاستاذ بنشيع ( أو - عل الأصح - ابن شيخ ) والبروفسور برميون .

الموضوعات التي تثيرها ألف ليلة وليلة ! هذا وقد رجع ميكيل أيضا إلى بيلوجرافيا « شوفان » ( « الكتب العربية والمتعلقة بالعرب التي طبعت في أوروبا المسيحية منذ عام ١٨١٠ إلى عام ١٨٨٥ » ) ، وأكملها بما صدر بعد ذلك التاريخ ، سواء في صورة مقالات « علمية » في دائرة المعارف الإسلامية ، أو في المجلات المتخصصة ، وكذلك الكتب « الأساسية » عن ألف ليلة وليلة ، مثل مؤلفات « ميا جرهاردت » و « نكتا ألسيف » . ومن المراجع المذكورة أيضا لا بد أن نشير إلى نوع ممتاز شديد النفع في هذا المجال الواسع ، ألا وهو الدراسات « المشتركة » ، التي تتم بفضل الحوار والحوار بين مثلى الفروع المختلفة ، والتي تؤدي إلى وضع « ملف » عن موضوع ما أو نص .

أما المراجع الخاصة بالحضارة الإسلامية العربية فيأتي على رأسها بطبيعة الحال القرآن الكريم . الذي تتردد آياته جزئيا أو كليا على لسان الشخصيات ؛ كما أنه - وهذا هو الأهم - الدستور الأساسي للمجتمع الذي يعد « المؤلف » الجماعي لهذه الحكايات . والقرآن ، وإن لم يرد صراحة في البيلوجرافيا ، كان أساسا لكثير من الهوامش التي فسر فيها أندريه ميكيل ما قد يستغلّق فهمه على القارئ الفرنسي . وإلى جانب القرآن الكريم ، هناك إشارات إلى الحديث الشريف ( صحيح البخاري ) ، والتفسير الأساسية ، سواء بالعربية أو بالفرنسية . أضف إلى ذلك كتابات العرب والمستشرقين عن الشيعة ، والسنة ، والمعتزلة ، والحركات الصوفية ، والفلسفة الإغريقية ، والتيارات الفكرية بشكل عام . ونذكر على سبيل المثال ترجمات البروفسور « شارل بلا » : عضو المجمع العلمي الفرنسي ، لكتب الجاحظ والمسعودي ؛ ودراسات « هنري لاوست » عن الشيعة . وهناك كتابات من النوع الذي يستخدم عادة في التفسير الاجتماعي أو « سوسيولوجيا الأدب » ، مثل تلك التي تتعلق بالأجور ، والحالة الاقتصادية ، والتوزيع الطبقي في بعض البيئات ، مثل القاهرة والبصرة وبغداد . أضف إلى ذلك دراسات أكثر عمومية عن المظاهر الثقافية ، والعادات ، أو وصف المدن وأهم ما اعترأها من أحداث . وقد تأتي هذه الدراسات أحيانا بصورة عارضة ، تجعل الكاتب يميلنا إلى الكتابات المتنوعة الكثيرة لأمثال « ليتمان » ، و « بروكلمان » و « فنان مونتاي » و « جاستون فيات » .

أما الدراسات الخاصة بسيرة الشخصيات التاريخية المهمة التي ورد ذكرها في هذه الحكايات فنحن نستشفها من الخضم الهائل من الإشارات إلى أسماء ارتبطت بتاريخ الأمة الإسلامية ، ابتداء من الخلفاء الراشدين ومآثرهم ، ومكانة علي بن أبي طالب الخاصة ، سواء في نظر الشيعة أو السنة ، والمجاهدين والصحابية ، أمثال قتادة ، وسفيان ، وما عرف عنه من زهد ، ودوره في الاتجاهات الصوفية . ويرجع الكاتب كذلك إلى الأئمة الأربعة ، ويعرج على مشكلة الخلافة ، وأحقية بني العباس لها ، وتوارث الحكم والجاء في نظر الإسلام .

وبالنسبة لهارون الرشيد الذي ارتبط اسمه بألف ليلة وليلة فإن الكاتب يفصل بين الدور التاريخي لهذا الخليفة ، وطريقة استغلال الراوي لاسمه في بعض الحكايات ، لإضفاء المصداقية على روايته ، كما يميز أيضا بين السمات الحقيقية لذلك الخليفة والصورة شبه الأسطورية التي خلعتها عليه الليالي ، كما يستند إلى بعض التفصيلات



العلماء ، و « الصحيفة الآسيوية » ، و « مجلة العالمين » الخ . ومن حسنات ترجمة جالان أيضا أنها دفعت كثيرين إلى التنقيب عن مخطوطات ألف ليلة في كل أنحاء الشرق ، فتم العثور على عدد لا يستهان به منها في الهند ، شكل نواة للترجمات والدراسات التي صدرت عن الأنجلوساكسون ، الذين راحوا ينافسون الفرنسيين في هذا المجال .

ومع تغير الحساسية والعقلية كان لابد من « ترجمة » بل ترجمات للقرن التاسع عشر ، الحافل بالثورات والانقلابات والتيارات والاتجاهات . وليس هنا مجال الحديث عن كل الترجمات التي صدرت في ذلك العصر ، بل سنكتفي بما ذكره أندريه ميكيل منها . فبالنسبة لترجمة تريبسيان فإن كل ما أعلمه عنها شخصيا هو ما جاء في بيلوجرافيا شوفان التي أشرنا إليها في بداية المقال ؛ فهي ليست ترجمة مباشرة عن العربية بل إنها تعتمد على ترجمة سابقة كانت لم تطبع بعد ؛ فقد حدث أن عثر « هامر » على « مخطوط من القاهرة » قام بنقله إلى الفرنسية ، ثم قام « زنسيلرن » كذلك بنقل هذه الترجمة إلى الألمانية ، ونشرها في شتوتجارت ( ١٨٢٥ ) ، ثم عادت إلى فرنسا مرة أخرى ، حيث نشرها تريبسيان تحت عنوان « حكايات تنشر لأول مرة » ( ١٨٢٨ ) . وغنى عن الذكر أن النص لا شك قد حمل عدة بصمات في تنقله من الفرنسية إلى الألمانية ومن الألمانية إلى الفرنسية . ونأتى الآن إلى ترجمة ماردروس التي ختمت القرن التاسع عشر وافتتحت القرن العشرين ، وحملت في طياتها المدارس والمذاهب التي تعاقبت منذ أن نادى فريدريك شليجل ( ١٧٧٢ - ١٨٢٩ ) بالبحث عن « قمة الرومانتيكية في الشرق » ، إلى أن طالب « ستيفان مالا رمية » ( ١٨٤٢ - ١٨٩٨ ) بتجديد الأدب واللغة وتطعيمها بدم جديد عن طريق الترجمة . فبعد أن توثقت الصلة بين التقدم العلمى والفلسفة الوضعية ، والأدب الواقعى ثم الطبيعي ، ظهر رد فعل لهذا التيار العقلانى الجارف لدى طائفة من الأدباء تمسكت بدور القلب والعاطفة والخيال في مجال الإبداع ، وراحت تنقب عن الأسرار والرموز التي يحفل بها الوجود ، والتي خنقتها « الحضارة » في قوالب جامدة ، وطبقات سميكة ، وأشكال أدبية مقيدة . والتفت هذه الطائفة حول الشاعر الرمزي التجديدى « مالا رمية » ، الذى كان ينشد حياة وديعة ، حرة وطيقة انطلاقا الجنية الشرقية على أجنحتها السحرية . وشاءت الأقدار أن يأتى إلى باريس في ذلك الوقت على التحديد طبيب أديب شاب هو جوزيف شارل ماردروس ( ١٨٢٨ - ١٩٤٩ ) وهو قوقازى الأصل ، فرنسى الجنسية ، قاهرى المولد ، يتحدث العربية بلهجة مصرية ، والفرنسية بلكنة باريسية ، ويعرف عن الآداب الكلاسيكية ( الإنسانية ) ما يعرفه كل من تلقوا ثقافة تأصيلية رفيعة وقد وصل ماردروس بحمل في حقائبه عدة مخطوطات عربية لألف ليلة وليلة ، وفي ذاكرته صدى ما سمعه منها وعنها ، وفي غيخته عبق الشرق العريق وأحلامه وأحاسيسه . وأخذ يتردد على صالون مالا رمية الذى كان كعبة المولعين بالشرق حينذاك أمثال ، بيسر لوس ، وأندريه جيد ، وميتزلانك ، وهنرى دوردنييه ، وغيرهم . وفاتح ماردروس « المعلم » بشأن نيته في نقل الليالى العربية إلى الفرنسية فشجعه ، ووجهه ، وقدمه بنفسه إلى الناشر . وهكذا صار عبيد المدرسة الرمزية أبا روحيا للترجمة « الجديدة » التى أهداها « كاتبها » لصاحب الفضل في ظهورها إلى حيز الوجود ، ألا وهو ستيفان مالا رمية .

التاريخية لتبيان ما حدث من خلط في بعض الحالات ( عن قصد أو غير قصد ) بينه وبين بعض الخلفاء الآخرين ، مثل الخليفة الناصر ، أو بينه وبين بعض الأبطال المشهود بكفائتهم في ميدان الحرب وفي معترك السياسة ، مثل صلاح الدين الأيوبي .

وبالنسبة للترجمات الأوربية ، وعلى الأخص الترجمات الفرنسية لألف ليلة وليلة ، فقد حرص الكاتب على ذكرها في مطلع كل دراسة من الدراسات السبع التى خصصها لهذه الحكايات ، لا لى يستطيع القارئ الأوربي الرجوع إليها فحسب ، بل لأن كل ترجمة من هذه الترجمات تعد كذلك في حد ذاتها « قراءة » وتفسيرا للنص العربى ، كما أنها تلقى الأضواء على ما فيه من إمكانات أدبية وفنية قد تخفى على القارئ العادى .

وأهم هذه الترجمات - حسب تسلسلها الزمني - ترجمة أنطوان جالان ( ١٧٠٤ - ١٧١٣ ) ؛ وترجمة تريبسيان ( ١٨٢٨ ) ؛ وترجمة جوزيف شارل ماردروس ( ١٨٩٩ - ١٩٠٤ ) ؛ وترجمة رينيه خوام ( ١٩٦٧ ) . فترجمة جالان ، التى مازالت متداولة حتى اليوم ، تحولت إلى كتاب من كتب « الجوائز » التى تنص في نهاية العام للمتفوقين من تلاميذ المدارس ، وأصبحت جزءا لا يتجزأ من « الثقافة » العامة ، وفى الواقع تضم هذه الترجمة ثلث الليالى فحسب ، ولكنها خلصت الحكايات مما علق بها على مر العصور من تكرار وغموض وتناقض في بعض الحالات نتيجة لروايتها « على حلقات » كما حذفت منها الألفاظ النابية التى كان يجلو للراوى أحيانا أن ينزلق فيها عند روايتها فى الأماكن العامة ، ومن « الفحش » الذى يتسم به ما نسميه الأدب « البدائى » . وقد أتبع أنطوان جالان منهج عصره في نقل أمهات الكتب القديمة ، مثل الإلياذة والأوديسة إلى اللغة الفرنسية ؛ وهو منهج أقرب إلى الاقتباس منه إلى الترجمة الدقيقة ، يعتمد - حسب قول النقاد - إلى إلباس الأبطال والنصوص الأجنبية « ثوبا فرنسيا » بمعنى أنه يصب « المضمون » الأجنبى في قالب فرنسى مألوف ، ويخضع النص لتعاليم المدرسة الكلاسيكية ، التى ما كان في مقدور أى كاتب حينذاك أن يجيد عنها ، وإلا تعرض لهجوم ضار من قبل النقاد وأعضاء الأكاديمية . لذا جاءت ترجمته صورة من النصاعة والوضوح الذى يميز كل صور « التعبير » فى فرنسا منذ ديكارت ( ١٥٩٦ - ١٦٥٠ ) ؛ « فكل ما هو غير واضح ليس فرنسيا ! » كذا أضفى جالان على الحكايات قوة فى التعبير ، وتناسقا فى الحركة الداخلية جذبت إليها صفوة الأدباء والمثقفين ، كما حرص فى اختياره على انتقاء القصص ذات الطابع التعليمى ، وتلك التى يغلب عليها الخيال الجامح ، ويحتل فيها السحرة والجنان مكان الصدارة . لذا فقد أدخلت هذه الترجمة فى الأدب الفرنسى عناصر جديدة ، وطرافة ، وحساسية شرقية غيرت معالم الفن الروائى فى القرن الثامن عشر ؛ ووجد فيها الأدباء - الفلاسفة ، أمثال فولتير ، قالباً شرقيا حافلا بالفانتازيا والمبالغات ، يصب فيه أفكاره الثورية ، وسخريته اللادينية . وقد ترجم كتاب جالان كذلك إلى معظم اللغات الأوربية الحية ، وكل ترجمة أدت إلى دراسات وتفسيرات أفادت منها هذه الحكايات ، كما أفاد منها فيما بعد كل من عكفوا على دراستها ، بخاصة فى القرن التاسع عشر ، عصر انبثاق الاستشراق وتأسيس المجلات العلمية الواسعة الانتشار ، التى قرّبت بين الثقافات ، مثل « صحيفة



كتاب ماردروس يندرج في تلك الفئة من الترجمات الأدبية التي يعدها علماء الأدب المقارن المعاصرون أمثال « روسو » و « بنشوا » و « شارل ديديان » ، جزء لا يتجزأ من الأدب الذي يتلقاها ، فإنه قد أثار حفيظة المستشرقين الذين اتهموا كاتبه ( عن حق ! ) بعدم الأمانة . لذلك فقد توالى صدور ترجمات جزئية « أمينة » لبعض الحكايات ، إلى أن جاء « روني خوام » فأصدر ترجمة جديدة في عام ١٩٦٧ ، أشار إليها أندريه ميكيل ضمن مراجعته . وقد استفادت هذه الترجمة بطبيعة الحال من الترجمات والمعارك السابقة ، لكنها لا يمكن أن تضارع في « الأمانة » ترجمات « كازمرسكي » مثلا ، أو « ج . رات » ، الذي ترجم بدقة وإتقان حكاية « أنس الوجود والورد في الأكمام » . كما أنها - من الناحية الجمالية والأدبية - لا تقارن بترجمة ماردروس « الرمزية » ، ولا بترجمة جالان « الكلاسيكية » . لذا فقد ظلت هاتان الترجمتان هما المرجع الأساسي لنقاد القرن العشرين ، الذين اهتموا بحكايات الروعة والخيال ، أمثال « تودوروف » ، و « كلود برميون » ، و « بروب » ، وغيرهم ممن يفند أندريه ميكيل آراءهم في كتابه ومن يدخلون - بشكل أو بآخر - ضمن ما سميناه في البداية « المنظومة المنهجية » لهذا الكاتب . وفي الواقع لقد ذكر أندريه ميكيل في أكثر من موضع تصنيف بروب لأنواع الحكايات الشعبية بخاصة حكايات الفانتازيا أو الروعة وبواعثها ، وتطورها ، والموضوعات الأزلية التي تتكرر فيها ، برغم بعد الشقة بين البلاد التي شاهدت ميلادها وقد خص بالذكر كتابين ، هما : « تحولات حكايات الفانتازيا » ، و « مورفولوجيا الحكاية » ، كما رجع أيضا إلى الدراسات والبحوث التي نشرها البروفسور كلود برميون ، وهو من أشد المنحصرين لألف ليلة وليلة ، ويقوم على نحو منتظم بعقد ندوات وحلقات بحث في الكوليج دو فرانس ، وفي المدرسة العليا للعلوم الاجتماعية بباريس ، للكشف عن الخصائص المشتركة للروايات الشعبية والأساطير . ولكن كتاب أندريه ميكيل لا يعد بأي حال من الأحوال مجرد تطبيق للنظريات المعاصرة ، فكم من آراء سديدة ذاعت وتأكدت عبر السنين ، ودخلت ضمن الثقافة العامة ، أو التكوين الأكاديمي ، أو التشكيل الأساسي لكل ناقد ، حتى أصبح من الصعب على المرء نفسه أن يحدد متى عرف هذه الأفكار ومن أين جاءته ، والعالم هو من يعرف كيف يختار من الحديد ما يثرى التراث ، ويدرك أن التجديد لا يعني « نبذ » القديم نهائيا . وهذا ينطبق مثلا على المفهوم « الأصلي » للبلاغة ورسالة الشعر ؛ فما أجل أن نسمع رولان بارت مثلا يتكلم عن فن السرد الذي وُلد في العالم مع ظهور الإنسان على سطح الأرض ، وأن يشير صراحة إلى أرسطو في وقت يتشدد فيه كثيرون بالثورة على القواعد الأرسطية . وما أسعدنا ونحن نرى النقاد - في محاولة منهم للتوصل إلى « أصل » الأنواع الأدبية ، فضلا عن الأشكال القصصية - يركزون على أهمية « الحديث » ويعيدونه أساسا لكل نتاج فكري ، ثم تذكر فجأة أن المويلحي في مطلع هذا القرن قد سَمَّى كتابه الجميل المتنوع الأساليب « حديث عيسى بن هشام » ، دون أن يكون له سابق معرفة برولان بارت أو تشومسكي أو غيرهما . أقول ذلك لأن دراسة أندريه ميكيل لبعض الحكايات قد أبرزت جوانب « جديدة » بالمقارنة بدراسات سابقة عن الليالي ، مثل وجود « عدة أصوات » في النص ، أو استخدام الحديث المباشر وغير المباشر . وهذه الجوانب ماثلة في القصص منذ الأزل ، ولكنها اتخذت

وليسمح لنا القراء أن نسترجع بعض الشيء في الحديث عن هذه « الترجمة » التي أدت إلى معركة أدبية تاريخية ، تعدت حدود فرنسا ، وتردد صداها في إنجلترا وألمانيا وإيطاليا وأسبانيا وكانت نقطة تحول في تاريخ الاستشراق ، بل في تاريخ الأدب « العام » فقد كان ماردروس كثير الأسفار ؛ تنقل بين أرجاء الشرق الأدنى والأقصى ، واستمع إلى الرواة هنا وهناك ، إذ يطوّعون الحكايات حسب أهوائهم وميول المستمعين الكرام ، ويعمدون إلى الإطناب أو الاختصار حسب مقتضى الحال ، يطعمونها بالأشعار تارة ، والفكاهات والنوادر تارة أخرى . وقد تشبّع ماردروس بهذا « التكنيك » فأضمر في نفسه أمرا ، وهو أن يقوم بالنسبة للجمهور الفرنسي بدور « الشاعر الشعبي » ، فيجد قراءه في « لياليه » ما تهفو نفوسهم إليه . وفي تلك الآونة التي امتدت من هزيمة ١٨٧٠ وما تبعها من أزمات سياسية واقتصادية حتى قضية الجنرال دريفوس ( ١٨٩٨ ) ، التي هزت فرنسا وأدت إلى انقسامات على كل المستويات ، بما في ذلك الأوساط الثقافية ، كان الجميع يحنّون إلى البساطة والتمتع بحياة سمحة ، كما كان جمهور القراء يتوق بجماع روحه إلى العالم البدائي المفقود ، الذي تصور أن الشرق - برغم بذخه وترفه - ما زال امتدادا له . وانطلاقا من هذا المنظور جاءت ترجمة ماردروس حصيلة للروايات الشعبية المتداولة في ذلك الحين ، النابعة من الشرق والغرب الأسطوري ، القديم والحديث . وقد ضمن المترجم لياليه رؤيته الشخصية ، وتفسير أمثاله من الأدباء المتشيعين لوحدة التراث الإنساني ، وأبرز ما تحويه من رموز وتلميحات أسطورية ، وما تخفيه من جذور فرعونية ويونانية وهندية وبابلية وآشورية ، وربط بين بعض التفاصيل « الخيالية » ومنبعها الدفين في الصحف الأولى ، صحف إبراهيم وموسى ؛ بل إنه لم يغف عن ذممه مثلا الصلة البعيدة أو القريبة بين السندباد وعوليس ؛ وهي من النقاط التي يتناولها أندريه ميكيل في الكتاب موضع الدراسة . ومن الجدير بالذكر أيضا أن ماردروس غير ترتيب الحكايات والليالي ، وأضاف تفصيلات جمعها من عدة مخطوطات أو من حكايات شرقية أخرى ، بل من بعض التعليقات الشخصية التي جادت بها بنات أفكاره ؛ كما أنه جعل عاهل بني ساسان يخرج من صمته المطبق الذي نلاحظه في الكتاب العربي ، ويدخل في حوار مباشر مع زوجته ، ويدلي برأيه في الحكايات على نحو أضفى على حديث شهر زاد صبغة « هدفية » ترمي إلى شفاء شهريار الجبار من حنقه على حواء . ثم جاء بعد ذلك النقاد ممن لا يقرؤون العربية فاعتمدوا اعتمادا كلياً على هذه « الترجمة » ، واستندوا إلى « إضافات » ماردروس التي فتحت أمامهم آفاقا جديدة ، وخرجوا منها بدراسات شائقة ، من بينها كتاب « لا هيه - هوليك » عن « شهر زاد والنضال من أجل تحرير المرأة » ( ١٩٢٧ ) ؛ وهو - كما يتضح من عنوانه - مخصص لإحدى القضايا الإنسانية والاجتماعية المهمة ، التي يعود إليها أندريه ميكيل في أكثر من حكاية من تلك الحكايات السبع التي اختارها لكتابه ، وهناك قضايا أخرى كثيرة ، فجرتنا هذه الترجمة الطريفة ، التي انخرطت في النسق الأدبي لعصرها ، فتحوّلت بدورها إلى مصدر وحي وإلهام لأمثال « جان كوكتو » ، و « هنري دورونييه » ، ودفعت أندريه جيد - الذي كتب عنها عدة دراسات - لأن يضعهما في صف الإلياذة والأوديسة ، وذلك حين حصر أمهات الكتب العالمية في ثلاثة : « الكتاب المقدس » وأشعار هوميروس ؛ وألف ليلة وليلة ؛ وإذا كان



أهمية « أدبية » جديدة بعد ما حدث من تطور يستهدف استنباط المدلول الأدبي من الأساليب اللغوية ، وتحاشي الفصل بين الشكل والمضمون وحقيقة الأمر أن أندريه ميكيل قد جمع في منظومته المنهجية بين الموروث والجديد لكي يصل إلى هدف واحد رئيسي ، وهو القيام بدراسة « استنباطية » وهذا المفهوم - أي القراءة الداخلية للنص - ليست شيئا جديدا على النقد الفرنسي ، الذي يبغض « الحرفية » ويقدر « التعمق » . ولكن هذا الكاتب قد اختار من الأدوات الجديدة المتاحة ما يتمشى مع النص المدروس ، لكي يحقق الهدف « التقليدي » المتأصل في الثقافة الفرنسية ، ألا وهو « التعمق » . ومن هنا كان اعتماده على المراجع الكثيرة المتنوعة ، والترجمات الأدبية « التفسيرية » والمتأقلمة ، التي أشرت إليها أنفا ، بقدر اعتماده على النظريات الأدبية والنقدية المعاصرة .

يتناول أندريه ميكيل في كتابه سبع حكايات هي : حكاية الجارية تودد ؛ وحكاية علي الزنبيقي المصري وبعض الشطار ؛ وقصة السندباد البحري ، وحكاية عبد الله البري وعبد الله البحري ؛ وحكاية أبو محمد الكسلان ؛ وحكاية اليميني وجواريه الستة ؛ وأخيرا حكاية نور الدين مع شمس الدين أخيه . ومن الجدير بالذكر أن الكاتب لم يفصح عن سبب تفضيله لهذه النصوص دون سواها ، وإن كان من الممكن التكهن بدوافع هذا الاختيار ؛ فهذه الحكايات - على تنوعها - تجمع بين بعض الثوابت والمتغيرات ، وتخفي تحت الستار السردى الضاحك العابس العبي سجالا حضاريا ، كان لا يستغلق فهمه على اللبيب في ذلك الحين ، ويمكن أن « يقرأ » اليوم العالم بخصائص المجتمع الإسلامي وأساسه في عهد ما قبل الاستعمار . وأندريه ميكيل في « قراءته » الواعية يحاول أن يستشف المكنون داخل هذه النصوص التي يتصور البعض أنها وضعت لمجرد التسلية وقضاء « الليل » في السمر المستحب ، في حين أنها ترمي إلى أهداف قد تخفى على السذج ، ويدركها من « بالإشارة يفهم ! » ، بل إنها تشير قضايا حيوية ، تمس كيان المجتمع ، وتتناول موضوعات شائكة ، مثل شرعية الحكم ، ونظام الخلافة ، وتوزيع الثروات ، والطبقية الجامدة ، وهذا ما يدفع الكاتب إلى تنبيهنا إلى ذلك في العنوان الثانوي للكتاب « ليست هناك حكايات بريئة » .

ولنأخذ مثلا على ذلك حكاية الجارية تودد ، تلك الجارية العلامة التي ذهب بها سيدها لبيعها للخليفة . لقد حددت هذه الفتاة لنفسها ثمنا عاليا ( فسيدها كان يجهل قيمتها ! ) ، فقرر الخليفة عقد امتحان لها . وانتصرت تودد على جميع العلماء المتخصصين في علوم الدنيا والدين ، ودفع الخليفة ثمنها . لكنه ردها إلى سيدها الذي أعطفها وتزوجها ، وأصبح بفضلها من المقربين إلى أمير المؤمنين . ويحدد أندريه ميكيل منذ البداية الخطة العامة لتلك الحكاية حسب تعريف « بروب » ، ولكن ميكيل لا يأخذ كلام « بروب » على عواهنه ، ولا يحاول - كما يفعل بعض الدارسين للأسف - أن يخضع النص العربي هذه النظرية أو تلك ، بل يحرص منذ البداية على تنبيهنا إلى أن كلام « بروب » لا ينطبق حرفيا على الحكاية العربية التي تستهدف عرض « المعرفة » ، وأنها تركز على محورين : « مضمون » هذه المعرفة ؛ وكنية « تلقيها » وتلاحظ أن ميكيل يترك بروب بعد ذلك جانباً ، ولكن لكي يعود إليه بعد ذلك حسب مقتضيات النص .

والمناظرة التي تتم بين تودد والعلماء المتخصصين في كل علم وفن تستهدف « تلقين درس » للجمهور في صورة سؤال وجواب ؛ وهي طريقة تربوية لها ما يضاهيها في آداب أخرى كثيرة غير أن ميكيل يربط بين ردود الجارية والمعارف المتاحة « المشروعة » وموقف المجتمع من آراء المعتزلة ، ومن ممثلي الفلسفة اليونانية ، وتصرفات الشيعة والسنة . والفتاة تبدأ بأخذيت عن العقل الموهوب ، والعقل المكسوب ، وتدخل من ذلك إلى قضية الوعد والوعيد ، والجبر والاختيار ، وتحذر من الحركة الانفصالية التي قد تترتب على مناورات الشيعة ، وتدعو إلى تماسك الأمة حرصا على استتباب الأمن والاستقرار والازدهار للفرد والمجتمع على السواء . إلى جانب توضيح مضمون هذه المعرفة في ضوء المراجع التي ذكرناها في البداية عن المجتمع الإسلامي وتاريخه وحضارته ، يحرص ميكيل على أن يوفي للمحور الثاني حقه ، وأعني بذلك تبيان الوسائل الفنية التي يستخدمها الراوي لتوصيل هذه الثقافة الموسوعية إلى الجمهور ، دون أن يتسرب الملل إلى النفوس ؛ وهذا في حد ذاته ضرب من البلاغة . فإلى جانب الوسائل اللغوية - الأسلوبية مثل الشعر والسجع والألغاز ، هناك الأسئلة المخرجة في بعض الحالات ، وتضييق الخناق على الجارية التي قد تجد نفسها مضطرة للخروج على حدود الاحتشام كي لا تتهم بالجهل . ويتصور ميكيل أن الحكاية ذات طابع درامي ، وأنها تنقسم إلى أربعة مشاهد ، تشرح حسب التكنيك المسرحي الذي يبدأ « بأزمة » الامتحان أمام كبار العلماء ، ثم يتصاعد التوتر حتى يصل إلى الذروة ، حين يحاول أحد الفقهاء الإيقاع بالجارية في أسئلة تتعلق بالرجم بالغيب قد يؤدي الرد عليها إلى اتهامها بالزندقة ، وأخرى يكون فيها الرد الصريح تنديدا بمسلك الخليفة ( مثل معاقرة الخمر ) ، ولكن الفتاة تتصرف بلباقة وذكاء خارق ، وحينذاك تأخذ الأزمة في الانفراج ، وتقل حدة التوتر تدريجيا حتى تصل المسرحية إلى الحل النهائي أو الخاتمة السعيدة ، حيث تصبح الفتاة - بانتصارها على العلماء - سيدة الموقف ، وتسخر من الأئمة والفقهاء الذين تجردهم من ثيابهم بعد هزيمتهم ، تماديا في النكاية بهم وهكذا ينتقل الراوي من الجد إلى الهزل في سهولة وسر ، كي يلقي بعض الظلال على غرضه الخفي ، أما تودد فتترك التحدي جانبا ، وتأخذ في العزف والغناء وإنشاد أعذب الألحان ، ويتحول المجلس من قاعة امتحان إلى بهو للمسامرة واسمحوا لي أن أقول بدافع من التصور الدرامي لهذا « العرض » الساخر الوقور الذي يدور في حضرة الرشيد هارون ، إنه عندما « يسدل الستار » تتحول تودد من جارية « جميلة » تتبع سيدها ، إلى « سيدة » مشهود بعلمها ؛ فالمعرفة وحدها قد رفعتها من وضع الإماء إلى مرتبة الأحرار ، وبفضلها صارت الجارية سيدة عالية القدر ، كما صار رفيقها - بفضلها أيضا - صاحب حظوة في القصر .

ويختتم ميكيل هذه الدراما مشيدا بالدور الذي لعبته المرأة دائما في المحافظة على المعرفة وتلقيها ، أي في تأصيل التراث والقيم عبر الأجيال ، خصوصا حين تعرضت البلاد العربية لضياح هويتها الثقافية في إنشاء وقوعها تحت سيطرة الاستعمار . ويستشهد الكاتب في النهاية بقول جاك بيرك الذي رأى في المرأة المسلمة - بعد مرور تسعة قرون على تأليف قصة تودد : « الشعلة الساهرة في ليل الاستعمار المدمم » .

قلت منذ قليل إن ميكيل في اختياره للحكايات يعتمد على الثوابت



يلحق بالركب ، أو - بالأحرى - بمركب السندباد ، ويصاحبه في رحلاته السبع ، ويقوم بتحليل طريف لتلك الشخصية الغدة ، التي جابهت من الأحوال ما تشيب له رؤوس الشباب . لقد انتهى بها المطاف إلى بقاع على الحد الفاصل بين المعلوم والمجهول ، وتوغلت في أراضٍ الذهاب إليها مفقود والعائد منها مولود . هذا السندباد يختلف عن البشر كافة ؛ وهو في غدوة ورواحه يجرسه « قدر » يقظ ، ونجم واع ينقذه من المهالك التي تبتلع رفاقه . وهذا السندباد يحكى قصته بعدة أصوات ؛ وهو في علاقته بالأحداث دائما يبدأ في تفاعل ؛ تارة يطوعها فهو « فاعل » ، وتارة تخضعه لجبروتها فهو « منفعل » ؛ وتارة يوجهها فتلين وتجنود عليه بالمطلوب فيصير عندئذ في الآن نفسه « الفاعل والمنفعل » ، ويرى أندريه ميكيل أن « رحلة » السندباد محدودة الرقعة ؛ فالمساحة التي يقطعها لا تختلف في مرة عن أخرى ، ولكنه في كل مرة يزداد توغلا في الأعماق . ويناقش الكاتب في دراسته لهذه القصة آراء تودوروف ، وجولدسمان ، وليفي شتراوس ، وغيرهم . ويخلص الكاتب من مقارناته إلى أن السندباد ومغامراته وحديثه تجعل منه شخصية فريدة في نوعها ، وأن هذا « البحري » لم يكن « البحر » غايته الأولى ؛ فقد جاب البر ، وغاص في الكهوف ، وحلق في الفضاء على أجنحة « الرخ » ، واقتلع نفسه أكثر من مرة من بين أنياب الموت . إنه إنسان وأسطورة ؛ « واجه » الموت ، ورأى ما لم تشهد عين ، واطلع على الخفى من الأسرار ؛ فهو أشبه ما يكون بالجزيرة التي هي شيء وسط بين اليأس والماء . وعندما يعود السندباد إلى عالمه الأول لا يجد في الديار من تسعده لقياء سوى سندباد آخر ، هو السندباد الجمال ، « سمي » وماضيه ، الذي يفضي إليه بذات نفسه ؛ فليست هناك أسرار يخفيها سندباد عن سندباد . إنها وجهان للشخص واحد أو شخصية جمعية يربطها الاسم والوطن ، وتفصل بينهما تجربة « الغربية » التي نجدها ماثلة في كل خاطرة من خواطر السندباد .

ويعود أندريه ميكيل مرة أخرى إلى تشابه الأسماء ، أو الأسماء المرتبطة بعالم البحار في « حكاية عبد الله البري وعبد الله البحري » وهو في هذه المرة يتبع منهجا مختلفا عن المناهج التي استعرضناها حتى الآن . هذه القصة تنقسم في نظره إلى جزئين بينهما « وصلة » ترفيفية ، وكل جزء يتضمن عدة « حلقات » . وأبطال هذه القصة هم : عبد الله الصياد ، وعبد الله الخباز ، وعبد الله البحري ، وعبد الله السلطان ، وعبيد الله كلهم إخوان . وإلى جانب دراسة ميكيل للبيئة البحرية ، والبيئة البرية « المصرية » ، ومحاولة تحديد « تاريخ » القصة على أساس دراسة الوضع الاجتماعي والاقتصادي ، بل النفس كذلك ( التسليم للأقدار ، والرضا بما قسم الله ) نراه في أكثر من مرة يغوص في النص وراء ما نسميه في النقد « الكلمة - المفتاح » ، أو « الكلمة - الموضوع » . وعلى سبيل المثال يأخذ الكاتب كلمة « الحساب » ليتنقل من مفهوم « الحساب » بالأرقام إلى مفهوم الحساب يوم الدين ؛ فعندما يعود الصياد من البحر خالي الوفاض ، يعطيه الخباز ما يلزمه من الخبز ، ويقرضه بعض المال ، ويعفيه من رد الدين إلى أن يتحسن الأحوال . وهو بهذا العمل « يحسن » إلى الصياد ، ولكنه أيضا يبتغي مرضاة الله ؛ فهذا « الإحسان » سيحتسب له « يوم الحساب » . ويتناول ميكيل أيضا مفهوم « الأمانة » ( أو الودعة ) ويربط بينه وبين الإيمان ؛ فبعد صداقة طويلة بصطحب عبد الله

والتغيرات ؛ فهناك قضايا مشتركة ملحة ، أو هي حسب التعبير الموسيقى « لازمة » تتردد من حكاية إلى أخرى على الرغم من تنوع الموضوعات ، وأساليب تناولها ، وطرق تبليغ « الرسالة » . فإذا عدنا إلى المثال الذي ضربته - وهو قضية المرأة - وجدنا للمرأة في الحكاية الثانية من الكتاب صورة مغايرة ، مع أن هذه الأخيرة مختلفة كل الاختلاف عن سابقتها ، من حيث البيئة والموضوع والأبطال . فهي تحكى لنا كيف أن شطار مصر : على الزئبق ، وأحمد الدنف ، وحسن شومان ، حين ضاقت بهم الحال ، هجروا الأوطان ، ونزحوا إلى بغداد ، حيث صاروا حماة الأمن في البلاد ، وأصحاب الكلمة والهيلمان في عاصمة الخلافة ؛ ولكن المرأة الذكية تتصدى لهم في حومة الشطارة والمكر والمهارة ، وتنجح دليلا « المحتالة » ، بمعاونة ابنتها زينب « النصابة » ، في انتزاع منصب رسمي لا يقل أهمية عن مناصب الرجال ، إذ تصبح المسئولة عن الحمام الزاجل واسمحوا لي أن استخدم التعبير الحديث فأقول إنها - بمعنى أصح - تصبح المسئولة الرسمية عن « الحقيبة الدبلوماسية » والمراسلات الخارجية المتبادلة بين ولاية الأقاليم وعاهل الإمبراطورية ، وبين أمير المؤمنين وحلفائه الأوربيين . وتنجح دليلا في مهمتها ، وتثبت للجميع - وعلى رؤوس الأشهاد - أنها ليست أقل كفاءة من المرحوم زوجها ، الذي كان يشغل المنصب نفسه قبلها ، كما تبهر زينب بجمالها وذكائها وألاعيبها كبير الشطار . وبعد فترة من التنافس والتطاحن بين معسكر الرجال ومعسكر النساء ، يتم التصالح والوثام ، بفضل عقد قران ست الحسن والجمال على زين الرجال . ومن خلال هذه القصة يتعرض ميكيل إلى قضايا أخرى مثل اعتماد الحكام على الشطار « التائبين » ، والروابط القوية القائمة على الرعاية والولاء بين « المعلم » والصبيان ؛ والحالة الاقتصادية للحرفيين ؛ ونظرة الحضري إلى البدوي ؛ والمكانة المرموقة التي يحظى بها « التاجر » الفنى ، وذلك قبل أن يتناول موضوع « التجارة » في حكايات أخرى لاحقة ، بوصفها مصدرا للثراء و « المعرفة » خصوصا حين يركب التاجر الأحوال عبر البحار .

ويعود ميكيل إلى قضية المرأة مرة ثالثة في « حكاية اليمنى وجواربه الستة » ؛ وفيها تنتقل من وضع المرأة في البنية الاجتماعية إلى وضعها « المطلق » بصفاتها « إنسانا » . إن هؤلاء الجوارى ذوات « الألوان » المختلفة ( البيضاء ، والسوداء ، والصفراء ، والسمراء ) ، والبنية المختلفة ( الهزيلة والبدنية ) ، تحاول كل منهن أن تمتدح نفسها ، وتبرز مزاياها على غيرها لكن الحاكم « الحكم » يوفق بينهن في النهاية ؛ فهناك صفات مشتركة بينهن ، على الرغم من اختلاف الألوان ( أى الأجناس ! ) . وأيضا فإن الاختلاف والتنوع لا يعنى هبوط المستوى أو التفوق . والمشكلة هنا - حسب رأى ميكيل - لا تنحصر ، كما يتصور البعض ، في مقاييس الجمال ، أو المقارنة بين المرأة الحرة والإماء ، وإنما هي قضية إنسانية في المقام الأول . إن الراوى يتناول من خلال المرأة - قضية المساواة بين الأجناس ؛ والإسلام كما نعرف لا يقر بفضل لعربى على عجمى « إلا بالتقوى » .

هذا عن المرأة وما أكثر الحكايات التي أفاضت في دراسة وضعها ، لكن شهر زاد الحريصة على إخراج مليكها من كهوف الجهل إلى منابع النور تجوب معه البلاد والمحيطات ، فيتكفل بصحبته بين عالم الواقع والخيال ، في بحث دائم عن المتعة والمعرفة - وها هو ذا أندريه ميكيل

البحري عبد الله البري إلى أغوار البحر كي يسلم إليه « أمانة » يوصلها إلى قبر الرسول عليه الصلاة والسلام ، وفي أثناء عودتها إلى البر يعبر عبد الله البري عن دهشته لأنه يرى « فرحا » أقيم بمناسبة وفاة أحد الأهالي ، ويدهش « البحري » عندما يعلم أن أهل البر يشيعون موتاهم بالعويل والبكاء ، إنهم إذن يردون إلى الله « الأمانة » عن رضى وطيب خاطر . ومعنى هذا أنهم - في نظره - ليسوا « مؤمنين » ولا يمكن لأحد أن « يأتمنهم » على أمانة . وعندما يصل عبد الله البحري إلى هذا الاستنتاج يقرر قطع علاقته بصديقه الذي يعود بعد ذلك إلى الشاطئ ولكنه عبثا يناديه ، إذ يضع نذره في الفراغ .

هذه مجرد أمثلة نسوقها لإعطاء فكرة عن الكتاب ، ولكنها لا يمكن أن تغنى عن قراءته بأي حال من الأحوال . ويتضح من هذا العرض أن ميكيل اعتمد اعتمادا تاما على النص ، وفسره بصفته جزءا لا يتجزأ من المضمون الاجتماعي والثقافي للعصر ، واختار في « حرية » المنهج ( أو المناهج ) التي تتمشى في كل مرة مع طبيعة النص الذي يدرسه .

وهذه « الحرية » هي سمة الأدب والنقد في القرن العشرين ، ولكنها « حرية » النضج والتعقل ، النابعة من المنطق ، وليست فوضى التخبط النابعة من عدم المعرفة . لقد كان النقد فيما مضى يعتمد على دراسة العمل الأدبي ، انطلاقا من سيرة الكاتب ووفقا لقواعد المدرسة الأدبية التي يتبعها . ولكن الأمر لم يعد على هذا النحو في القرن العشرين خصوصا بعد أن قوّضت الحروب العالمية كل شيء ، فكتاب « اللا مسرح » و « اللا رواية » تعمدوا الإبهام كي لا يفرضوا على القارئ رأيا معيناً دون سواه ، ولكي يعطوه هو أيضا « حرية » الاختيار بين الاحتمالات المختلفة التي يوصى بها النص . كما أنهم لم يكونوا « مدارس أدبية » بمعنى الكلمة ، يمكن على أساسها تصنيفهم وتحديد قيمة أعمالهم . أضف إلى ذلك أن الظروف الاجتماعية ، والمآسى الجماعية ، أفقدت « الفرد » شخصيته الذاتية المتميزة إلى حد كبير ، على نحو دفع النقد إلى تفسير الأعمال في ضوء التجارب « المشتركة » التي يعيشها الأفراد . وهذا لا يعني أن نستبعد نهائيا معرفة الفرد ، ولكن المسألة مسألة أولويات ، وضرورة تمشى النقد مع اتجاهات الإبداع . فإذا كان أندريه ميكيل قد نحا هذا المنحى في دراسته للحكايات ، فذاك لأن المفهوم الجديد يتمشى مع طبيعة « الأدب الشعبي » الذي لم يكتبه « فرد » بل أجيال ؛ فمؤلفه هو « المجتمع » ، ومن ثم فلا بد من تفسيره على هذا الأساس . والنقد

الواعي يضيف دائما دراسة « التاريخ » إلى تاريخ الحياة ؛ وحياة الفرد والمجتمع تتعاملان وتتفاعلان . أضف إلى ذلك أن « ألف ليلة وليلة » لا تندرج تحت نوع أدبي محدد ؛ وهذا ما سمح لأندريه ميكيل أن يتحدثنا مرة عن طريقة بناء القصة ، ومرة أخرى عن عمل « درامي » مقسم إلى مشاهد ، ومرة ثالثة عن حديث « الأنا » و « الغائب » ؛ والأسلوب المباشر وغير المباشر . وهو إذ يتعرض للغة والأسلوب يتحاشى الانزلاق في السيميوطيقا ، ما دام النص « لا يتجاوب » مع مثل هذه التحليلات . وأندريه ميكيل يقوم بدراسة شمولية لا تفصل فصلا تعسفيا بين الشكل والمضمون ، وتنتقل بين المعاني الصريحة والمجازية للكلمات ، ولكن عينه لا تغادر النص ؛ فعنه تتبع المدلولات . وقد يقول قائل إن هذا هو منهج سوسير ورولان بارت . . . إلخ ، ولكن هذه القضية أقدم من ذلك ؛ فأول من فجرها هو ستيفان مالارميه ، زعيم الرمزية والشعر « الحر » الذي احتضن ترجمة ساردروس لألف ليلة وليلة . لقد رحّب مالارميه بتلك « الترجمة » القوية ، التي توحى فيها الألفاظ بكثير من المدلولات ، وتخطب العين والأذن وغيرهما من الحواس . لقد أدرك مالارميه أن الكلمات كانت قد تحجرت في قوالب سردية أفقدتها حيويتها ، كما لو كان البلى قد أصابها من كثرة الاستعمال ، ثم جاء القرن العشرون فأعلن « موت » اللغة مع أزمة الإنسانيات ، وثار في المسرح على وجه الخصوص معركة « صاحبة الجلالة الكلمة » وكان ذلك تأكيدا لمبدأ « التحرر » من الحرفية ، وإعطاء الأولوية للتفسير والاستبطان ، والكشف عن خفايا الفكر والنفس من خلال تعدّد المعاني التي توحى بها الكلمات في ثنائها وتلازمها داخل الأنساق .

إن أسلوب أندريه ميكيل لون من « الحفر الغائر » ، وهو في « قراءته » وكتابته قد أخذ بأفضل ما في النقد المعاصر ، وحين أهدى كتابه إلى رولان بارت كان يعلم بلا شك أنها يتفقان في نظرتهما إلى النص بوصفه كائنا « حيا » ، قادرا على الحوار مع القارئ الناقد .

وهذا النص يظل في حالة سكون حتى يلتقى فيه الكاتب المبدع بالقارئ الحساس المدرك ، وعندئذ تدب الحيوية في النص فتولد منه الصور والمعاني والأفكار التي تقودنا إلى ما يسميه بارت : « متعة النص » . . . و « المتعة » بهذا المعنى هي أفضل ما نصف به كتاب أندريه ميكيل الذي أعطانا بنفسه هذا « المفتاح » حين قال في ترنيمة التمهيدية عن ألف ليلة وليلة أنها « متعة خالصة لا تشوبها شائبة » . . .



# رسائل جامعية

## التحليل البنائي للقصيدة الجاهلية

(دراسة تطبيقية)

عرض : حسن البنا

عرض لرسالة الدكتوراه التي تقدم بها الباحث حسن البنا مصطفى عز الدين إلى قسم اللغة العربية وآدابها بكلية الآداب ، جامعة عين شمس ، وموضوعها :

« التحليل البنائي للقصيدة الجاهلية : دراسة تطبيقية » . وقد أشرف على الرسالة الأستاذ الدكتور عز الدين إسماعيل ، واشترك في المناقشة الأستاذ الدكتور عبد المنعم تليمة والأستاذ الدكتور صلاح فضل .



الجاهلي ، التي ركز عليها الباحث في هذه الرسالة .

سمى الباحث في « المدخل النظري » لبحثه إلى صياغة إشكالية خاصة بالقصيدة الجاهلية . وكان الأساس النظري الذي اعتمد عليه في هذا الصدد يتعلق بالبحث عن « تعريف » للقصيدة على الإطلاق ، وللقصيدة الجاهلية على وجه الخصوص . أما الفرضية التي طرحها الباحث فتقول : « إن القصيدة الجاهلية تجسد مثالا عميقا للدلالة على أن المجتمع الذي أنتجها كان يمر بمرحلة انتقال جوهري مما يسمى بالمرحلة الشفاهية إلى ما يسمى بالمرحلة « الكتابية » . إن القصيدة الجاهلية في ظل هذه الفرضية تمثل بنية عميقة للمجتمع العربي قبيل الإسلام . وإذا صح ما ذهب إليه بعض الباحثين المعاصرين من أن المجتمع العربي ما يزال « يعبر » من المرحلة الشفاهية إلى المرحلة الكتابية فإن هذا يعني أننا لم نزل نعيش في « مرحلة القصيدة الجاهلية » . ولعل هذا « العبور » هو ما يكسب حياة المجتمع العربي الثقافية سمة الدرامية الناتجة عن الوعي بالوجود المتأرجح بين الماضي والحاضر ، والبحث عن طريق يصل بين الأصالة والمعاصرة . إن أهمية البحث الحالي تكمن في أنه يلمس هذه القضية في بدايتها ، ويحاول أن يلم بطرفها الآخر الذي يتمثل في القصيدة المعاصرة « الكتابية » ، والمشكلات النقدية المثارة حولها في العالم الغربي بصفة خاصة .

وبلاحظ الباحث في مدخله النظري

يتناول هذا البحث القصيدة الجاهلية في ضوء المنهج البنائي . وقد أثبت هذا المنهج - على نحو ما يذهب الدكتور عز الدين إسماعيل - كفاءته في الكشف عن المكونات الجوهرية للنص الأدبي ، والنظام أو النظم التي تحكم تكوينه وتضبط مكوناته . ويستطرد الدكتور عز الدين إسماعيل إلى القول بأن « استخدام هذا المنهج في تحليل بنية القصيدة الجاهلية ، والكشف عن قوانينها الباطنية والشكلية على السواء ، يضيف إلى خبرتنا السابقة بهذه القصيدة رؤية جديدة أكثر عمقا وأدق فهما » . وعلى الرغم من أن البحث الحالي يتناول في تعامله مع القصيدة الجاهلية من وعي تام بهاتين المقتولتين الخاصتين بالمنهج البنائي ، وتصديق أولى بفائدتهما ، فإن الباحث كان حريصا منذ البداية على عدم التسليم المطلق بمعطيات المنهج البنائي ؛ وذلك حتى لا يقع في أسر المنهج الواحد عند تناوله لموضوع واحد . إن هذا الحرص قد دفع الباحث إلى أن يقيم جدلا مع المنهج ؛ وهو جدل كان موازيا للموضوع ( أي القصيدة الجاهلية ) ؛ بمعنى أن الجدل مع المنهج انعكس على التعامل مع الموضوع . وكانت نتيجة هذا الانعكاس أن أصبحت القصيدة الجاهلية في هذا البحث - قصيدة « متحركة » وليست « ثابتة » . ولكن هذه النتيجة تحتاج إلى شيء من التوضيح . وسوف نحاول في هذا العرض تلمس بعض جوانبها ، سواء على مستوى مناهج دراسة القصيدة الجاهلية قديما وحديثا ، أو على مستوى قصيدة الأطلال في الشعر

( ص ١ - ١٩ ) أن جل المناهج والاتجاهات النقدية المعاصرة قد توقفت توقفا طويلا عند اكتشاف أزمة « الوعي الكتابي » في الأدب المعاصر . وكان هذا الاكتشاف أمرا طبيعيا بحكم انطلاق معظم هذه المناهج النقدية - ومنها البنيوية - من خلفية ثقافية واحدة ، هي خلفية كتابية . وكان على الباحث الذي يتصدى للقصيدة الجاهلية أن يضع نصب عينيه أن هذه القصيدة قد تأسست على تقليد شعري شفاهي ، أوضح صوره استخدام صيغ وتيمات Themes بشكل متواتر رصده الباحث في ملحق الدراسة . ومن ثم فقد وجد أن النظرية الشفاهية لباري ولورد قد تساعده في الكشف عن المناطق « الشفاهية » الخاصة بالقصيدة الجاهلية . وقد تبلور استخدام هذه النظرية في الوصول إلى تأكيد « وجود » القصيدة الجاهلية بوصفها نصا « متحركا » على الرغم من ثبات صيغها وتيمات ، إن لم يكن بسبب وجود هذه الصيغ والتميمات نفسها . لقد أدى تأكيد « وجود » القصيدة بهذا المعنى إلى رفض النظريات التقليدية التي كانت تسمى جاهلة إلى الكشف عن نص « أصلي » للقصيدة الجاهلية ، أو نص « مزيف » أو « متحل » على يد الرواة المتأخرين . إن المصادر التي أتاحها تقنية الكتابة للوعي الإنساني حولتنا إلى أناس ذوي ملامح مختلفة في الفكر والتميز داخل ثقافتنا ؛ وهي ملامح ليست لصيقة لصوقا مباشرا بأصل الوجود الإنساني في حد ذاته . إن النظرية الشفاهية لباري ولورد تخرص - في أساسها المعرفي - على تبيين الجدل الفعلي بين « الكتابة » بوصفها قوة تعيد بناء الوعي ، و « الشفاهة » من حيث هي وضع نقيص للكتابة ثقافيا ونفسيا . إن الفرضية الأساسية في هذا البحث تنبئ هذا الجدل من حيث هو قوة كامنة في قصيدة الأطلال في الشعر الجاهلي على وجه الخصوص . وقد مهد الباحث لهذا الجدل برسم إطاره النقدي والتاريخي في المدخل النظري وهوامشه .

وبعد أن حدد الباحث ملامح هذا الإطار انتقل في الفصل الأول « وصف القصيدة » ( ص ٢٠ - ٩٤ ) إلى تناول ثلاث نقاط هي : « إشكالية وصف القصيدة في النقد البنائي والنقد المعاصر » ( ص ٢٠ - ٣٥ ) ؛ و « الوصف البنائي للقصيدة الجاهلية في النقد القديم والمعاصر » ( ص ٣٦ - ٥٤ ) ؛ و « الأنماط البنائية لقصيدة الأطلال في الشعر الجاهلي » ( ٣٧ - ٦٨ ) .

أشار الباحث في النقطة الأولى إلى أنه عدم اتفاق النقاد - منذ أرسطو - على تعريف لمطلق القصيدة قد انعكس على محاولات النقاد أنفسهم لوصف القصيدة من حيث هي كل ، سواء نظر إليها في حد



والجزئين الآخرين من الفصل الثاني ، والفصل الثالث بأجزائه الثلاثة ، وهي جميعا أجزاء تطبيقية .

يرصد الباحث وصفين ممتدين للنسب في النظرية العربية القديمة : أحدهما نظري ؛ والآخر عملي . ويسلك في الوصف النظري كل من ابن سلام الجمحي ، وابن قتيبة ، وقدامة بن جعفر ، وحازم القرطاجني ، وابن رشد ، وأخيرا ابن خلدون . أما الوصف العملي للنسب ، فيبدو واضحا عند كل من الأمدى والشريف المرتضى . والمشكلة الجوهرية في كلا الوصفين للنسب في النظرية العربية القديمة هي : إلى أي حد كان أولئك النقاد على وعي بتقاليد القصيدة الجاهلية المختلفة ، والعلاقات المتشابهة بينها ؟ أما فيما يتصل بالوصف النظري فإن ابن سلام ، وابن خلدون ، وإلى حد ما حازم القرطاجني ، لديهم جميعا وعي أصيل بمصطلح النسب في القصيدة العربية القديمة . أما فيما يتصل بالوصف العملي فإن الأمدى والشريف المرتضى لم يحاولا الدخول في منطقة العلاقات بين تقاليد القصيدة القديمة ، وإن كان كلاهما مشغولاً بهذه التقاليد في الوقت نفسه .

وفيا يتعلق بالمحدثين وقضية النسب ، تشير ريناتا ياكوبي إلى تأثير نص ابن قتيبة على معظم الكتابات الأوروبية عن القصيدة العربية القديمة . ويلاحظ ياروسلاف ستيتكيفيتش أن النسب قد استولى على أكثر الاهتمامات النقدية حول الشعر العربي ، بالمقارنة بالأجزاء الأخرى من القصيدة . ولكنه يستطرد قائلاً : إن ذلك الجزء من القصيدة [ أي النسب ] كان وما يزال ، عرضة للتشويه والاستغلال خارج نطاق الفن الشعري ، من ناحية وجوده في القصيدة ، ومن ناحية السبب في هذا الوجود .

ويعرض الباحث لتفسير المحدثين للنسب من خلال هاتين الإشارتين لياكوبي وستيتكيفيتش ، بل نراه يستطرد إلى إعطاء أمثلة من الشعر الإسلامي ، ليرسم خطأ بيانياً لعلاقة الشاعر بالأطال ( بوصفها موتيفاً نسبياً ) ، في كل من القصيدة الجاهلية والقصيدة الإسلامية المنطوقة عنها .

في الجانب التطبيقي من هذه الرسالة ، سعى الباحث إلى وصف قصيدة الأطال في الشعر الجاهلي ، والمخضرم بوصفه نمطاً شائعاً للقصيدة الجاهلية . وفي الوقت نفسه لم يمتن الباحثون المعاصرون بتناول هذه القصيدة من خلال وصف تقاليدها الفنية المختلفة ، وصفا شاملاً يأخذ في حسبانته المستوى الأفقي للتقليد الواحد ؛ أي كيفية استخدام الشعراء له من ناحية ، والمستوى الرأسى ؛ أي علاقة كل تقليد بنظام القصيدة بوصفها كلا . وقد سبق للباحث نفسه أن حاول وصف قصيدة الطيف والخيال في الشعر الجاهلي والمخضرم والإسلامي ، حتى نهاية القرن الرابع

حولها الموضوعات المختلفة الشائعة في تقليد ما . وهو يقصد هنا الملحمة ، حيث تكون طويلة إلى الحد الذي يصعب معه حفظها في الذاكرة . وفي المقابل ، فإن القصائد الجاهلية غنائية وصفية لا تسرد قصة . وهي قصيرة نسبياً بحيث يمكن أن تعيها الذاكرة ؛ ولذا فمن المعقول أن نفترض أن الذاكرة يمكن أن تكون قد قامت بدور أكبر في نقلها ، يفوق ما حدث في الشعر الملحمي ؛ وهذا ما يمكن أن تشير إليه بشكل واضح وظيفة الراوي في التقاليد العربية . ولهذا يرى منرو أنه من الضروري أن ندخل تعديلاً على النظرية ؛ فهذا الملح في الشعر الجاهلي يشير إلى ثبات نصي أكبر بدرجة أبعد مما هو عليه في حالة الملحمة . وهذا الثبات يحدث أيضاً ، طبقاً لأراء لورد ، في حالة القصائد الملحمية القصيرة ، عندما تتكرر بشكل متزايد ، أو يعاد غنائها من قبل شاعر ملحمي . ولكن من الضروري تأكيد أن عملية التذكر هذه ( أو الاستدعاء من الذاكرة حفظاً ) عملية غير واعية ، ولا تحدث إلا بعد الإنشاد الشفاهي ذي النمط العادي المرتجل . ومن ثم ، فالارتجال الشفاهي والذاكرة ، في حالة القصائد القصيرة ، ليسا ثنائية تامة بشكل تبادلي ، بل هما متصلان من خلال عملية لا واعية ، حيث تصبح القصيدة - تدريجياً - ثابتة ذلك الثبات النسبي والشفاهي ؛ في عقل المؤلف ( أو الراوي ) .

أما فيما يتصل بتحفيزات زفتلر إزاء تطبيق النظرية الشفاهية على الشعر العربي ، فإنه يرى أن ثمة وجوهاً مهمة من الاختلاف بين أسلوب الشعر العربي الكلاسيكي والشعر الملحمي ينبغي أن تؤخذ في الحسبان ، على الرغم من أن مثل هذه الاختلافات ليست بالضرورة ذات أهمية قصوى ، بخاصة حينما يكون اهتمامنا منصبا على استخدام الصيغ ، فضلاً عن ملاحظة العناصر السردية أو الدرامية المميزة للشعر الشفاهي ، التي تظهر في الشعر العربي المبكر . وهو يلاحظ أن هذه العناصر يتحدد وجودها في مقاطع يتكرر ورودها في داخل سياق أكبر من سياق القصيدة . ومهما يكن من أمر ، فإن زفتلر يرى أن الاختلافات النوعية بين الأسلوب الملحمي وأسلوب القصيدة العربية ينبغي ألا تمنع من تطبيق النظرية الشفاهية على الشعر العربي المبكر ، مع ضرورة التأكيد من اتصال صفات الأسلوب الملحمي ، كما حددتها ريناتا ياكوبي ، بتلك التي قررها آخرون ، لتمييز الشعر البطولي ؛ وهو شعر إحدى خصائصه الأساسية شفاهيته .

يبقى جزء نظري أخير في هذه الرسالة ، وهو يمثل النقطة الأولى من الفصل الثاني : المقدمة الطللية ( ص ٩٥ - ١٧١ ) . وهذه النقطة تحمل عنوان « مشكلة النسب في النقد العربي القديم والنقد المعاصر » ( ص ٩٥ - ١٠٦ ) . ولعلنا نفعل خيراً إذا تناولنا هذه المشكلة هنا ، ثم نفرغ لبقية البحث : الجزء الأخير من الفصل الأول ،

ذاتها ؛ أي بوصفها « موضوعاً » قائماً بذاته ، أو في اتصالها بعقل القارئ أو الناقد . ولعل بحث علاقة القصيدة بالأسطورة في النقد المعاصر من أهم ملامح محاولة اقتراب هذا النقد من طبيعة الشعر بوجه عام . ولكن التركيز على القصيدة المكتوبة ، في النقد المعاصر حذ من النتائج التي كان يمكن أن يسفر عنها البحث في القصيدة بوصفها « كلمة » ؛ لحظة في حوار بالغ الطول . إن التفكير في العمل الأدبي والحديث عنه بوصفه لحظة في حوار يولد وعياً بإمكانية التاريخية « المفتوحة » أو غير المقيدة ، ووعياً بعدم مشابته لـ « شيء » محدود . إنه يظهر بوصفه شيئاً مثل كلمة سارتر « موجود - من أجل - ذاته » Pour-soi ، وبالمثل « موجود في ذاته » en-soi .

ويصل الباحث في نهاية عرضه لأزمة وصف القصيدة وعلاقتها بالأسطورة في المنهج البنائي ، إلى ملاحظة بعض الباحثين المعاصرين على التقدم العظيم الذي حققه ليثي - شتراوس في تحليل الأساطير . لقد تم هذا التقدم على أساس من تجاهل الأسئلة التي يجب أن تسأل عن الجوانب المقدسة في الأسطورة . ويرى الملاحظ نفسه أن استخدام النموذج اللغوي هنا ، من جهة اتصاله بالمشكلات الدلالية عند سوسير نفسه ، ذو صلة أساسية بالموضوع من هذه الجهة السلبية . « إن ليثي - شتراوس لا يرى الأساطير في ضوء ما تعبر عنه بأكثر الأشكال جوهرية ؛ المقدس ؛ ولا هو يسمح بتفاعلاتها مع ما تستخدمه من أقرب الأشكال لصوقاً بها ؛ اللغة » .

في النقطة الثانية من الفصل الأول ، يركز الباحث على العلاقة بين محاولة النقاد القدماء والمحدثين رؤية « الوحدة » في القصيدة الجاهلية ، وشكهم في « وجود » هذه الوحدة . ومرة أخرى كانت المناهج الغربية « الكتابية » مشغولة مباشرة عن الوقوع في هذا « المزلق » النقدي . ومهما يكن من أمر ، فإن ثمة محاولات معاصرة لوصف القصيدة الجاهلية ؛ وهي محاولات ملهمة تبدي في كتابات باحثين مثل لطفى عبد البديع ومصطفى ناصف وعز الدين إسماعيل من ناحية ، وريناتا ياكوبي وياروسلاف ستيتكيفيتش وسوزان ستيتكيفيتش من ناحية أخرى . إن هذه المحاولات - على اختلاف بعضها عن بعض - تتعامل مع القصيدة الجاهلية بوصفها لحظة في حوار بالغ الطول ؛ بنية دينامية تكشف عن نفسها في كل مرة بشكل حيوي ، يأبى التحديد الذي تفرضه عقليتنا الكتابية على عقلية « شفاهية » .

يشير الباحث في نهاية هذه النقطة إلى أهم باحثين تناولوا القصيدة الجاهلية في ضوء النظرية الشفاهية لباري ولورد ؛ وهما جيمس منرو وميشيل زفتلر . ويقترح منرو تعديلاً في نظرية باري ولورد لتناسب الشعر الجاهلي . إنه يرى أن تطبيق هذه النظرية قد تم أساساً على قصائد طويلة نسبياً ، ذات شخصية سردية . تحتوي على قصة أساسية وحبكة تنظم



المجري ، في رسالته للماجستير ( جامعة عين شمس ١٩٧٨ ) .

شمل الوصف الذي قدمه الباحث للأغاط البنائية لقصيدة الأطلال في الشعر الجاهلي والمختصر أكثر من ١٨٠ قصيدة . وينبغي أن يلاحظ أن قصيدة الأطلال في هذه القصائد ، تتحدد بتلك القصيدة التي تصدرها ذكر للأطلال بشكل أساسي ، سواء شاركتها مميزات نسبية أخرى أو لم تشاركها .

ومن فحص المادة الشعرية المشار إليها ، أمكن للباحث تمييز نمطين أساسيين لقصيدة الأطلال في الشعر الجاهلي : الأول ، نمط القصيدة الثنائية ؛ أي التي تشمل وحدتين مكونتين : المقدمة الطللية من جهة ، ووحدتنا الناقية ، أو ما يحل محلها من جزء خاص بالفخر أو المديح أو الرثاء من جهة أخرى . والنمط الثاني ، هو القصيدة الثلاثية ؛ أي التي تشمل ثلاث وحدات مكونة : المقدمة الطللية ، ووحدتنا الناقية ، ثم وحدة منفصلة للفخر أو للمديح أو الرثاء .

ولكل نمط أشكاله الخاصة به ؛ ففي نمط القصيدة الثنائية يوجد خمسة أشكال . كذلك في نمط القصيدة الثلاثية شكلان . وفي كل شكل من الأشكال السبعة نماذج بينها قليل من الاختلافات . وقد بين الباحث هذه الاختلافات جميعا في ملحق الدراسة ، على أساس عدد الوحدات المكونة ، وعدد النماذج ، وطبيعة عنصرى الزمن والذات في أشكال القصيدة المختلفة بوصفها مظهرين جوهريين من مظاهر وقوف الشاعر الجاهلي على الطلل ، وحواره معه ، وقوفا جماعيا وحوارا فرديا . وقد أضاف الباحث في نهاية رسده لكل شكل في ذلك الملحق ملاحظات مهمة عن طبيعة وجود كل من الناقية والفرس في القصيدة . كذلك حاول الباحث أن يرصد درجة وعي الشاعر بالمسافة بينه وبين الطلل في كل شكل . ولقد أسهب الباحث في توضيح هذه الملاحظات ، في وصفه للأغاط البنائية للقصيدة الطللية .

ولم يغف عن الباحث أن ينبّه في مقدمة البحث إلى أن هذه التقسيمات لا ينبغي أن تؤخذ على أنها

تفكيك لقصيدة الأطلال ؛ بل هي محاولة لإعادة تركيبها بوصفها لحظة في حوار بالغ الطول ، تصل إلينا أصداؤه من خلالها ، فتحاول أن تمثلها « قصيدة » ، نصفي إليها ، بل نحاول أن نشارك في الحوار الدائر ذاته .

وقد عقد الباحث في الفصلين الثاني والثالث خمسة أجزاء تطبيقية . قام في الجزء الأول منها بتقديم « وصف لبنية المقدمة الطللية » ( ص ١٠٧ - ١٢١ ) . وحاول الباحث في هذا الوصف أن يتجنب التطبيق الجاف لنظريات علم اللغة من ناحية ، كما حاول أن يتأني به عن أن يكون مجرد حالة من حالات الاستغراق الذاق المحض ، ساعيا في الوقت نفسه إلى تقديم وصف لغوي للمقدمة الطللية من خلال ( أولا ) : الطلل فحسب ؛ وذلك عندما لا تكون هناك تقاليد نسبية أخرى مشاركة للأطلال في داخل المقدمة الواحدة ؛ و ( ثانيا ) : من خلال دراسة علاقة الأطلال بهذه التقاليد الأخرى ، مثل الظعن والطيف والخيال .

ويكمل الباحث هذا الوصف « اللغوي » للمقدمة الطللية بوصف أدبي لبعض صور هذه المقدمة في الجزء التطبيقي الثاني لهذه المقدمة ، وهو بعنوان « تحليل بنائي للمقدمة الطللية » ( ص ١٢٢ - ١٤٢ ) . وقد تناول الباحث في هذا الجزء فكرة « الحوار الطللي » في المقدمة من ناحية ، كما تناول أهم الصور التي يدرك الشاعر الطلل من خلالها . وهذه الصور الطللية ، وذلك « الحوار الطللي » ، يمثلان من وجهة نظر الباحث أهم المظاهر التي تكشف عن هم الشاعر الجاهلي وإبداعه في رحلته الانتقالية من مرحلته الشفاهية إلى مرحلته الكتابية بمختلف رموزها : الطبيعة / الشفاهة ، الآخر / الأنثى ، الأنثى / القصيدة ، القصيدة / الطلل ، الزمان / المكان ؛ وذلك في تكافؤ ضدى لا يتغلب طرف فيه على آخر ، بل تنبثق القصيدة / الدلالة من وسط التقابل ، لتشارك بوصفها طرفا متحركاً في الثنائية بكشف عن نظامه بوصفه علامة على هذا النظام وأحد مظاهره الخالدة .

ويقدم الباحث في الفصل الثالث « تحليل

القصيدة - دراسة تطبيقية في قصيدة الأطلال الثنائية والثنائية » ( ص ١٧٣ - ٢٠٨ ) . ويتناول الباحث في الجزء الأول من هذا الفصل علاقة القصيدة الطللية بالمرثية . ولعل هذه العلاقة تكتسب أهمية خاصة في الدرس المعاصر للشعر الجاهلي ، إذ رأينا أن بعض الباحثين المهتمين بالشعر الجاهلي حديثا ينكر وجود هذه العلاقة بين الأطلال والرثاء في حدود فهمه لفكرة الرثاء ؛ حيث حصر مفهومه لها في رثاء شخص بعينه . ( انظر كمال أبو ديب ، الرؤى المقتعة - نحو منهج بنوي في دراسة الشعر الجاهلي - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة ١٩٨٦ ، ص ٣٤٨ ) . وحتى إذا سلمنا بهذا الفهم - من قبل الباحث المشار إليه - فإن علاقة الأطلال بالرثاء تتمثل في الشعر الجاهلي على مستويات مختلفة ، حقق بعضها كاتب الرسالة الحالية .

وفي الجزء الثاني من هذا الفصل تناول الباحث علاقة الشاعر بالناقية ، وذلك في داخل القصيدة الثنائية ، وعندما تكون الناقية جزءا من فخر الشاعر بنفسه ، وعندما تكون هذه الناقية الجزء الثاني من القصيدة الثنائية كذلك .

والجزء السابق يهدف لتناول « القصيدة الثلاثية » في الجزء الأخير من الفصل الأخير . الذي يتناول الباحث فيه نموذجين لهذه القصيدة : الأول للمخيل السعدي ؛ والآخر للناطقة الذبياني .

وينهى الباحث رسالته بقوله ( ص ٢١٧ ) : « إن الإشكالية التي طرحها البحث الحالي وحاول معالجتها ، ما تزال قائمة ؛ حيث إن الباحث لم يستفد في دراسته الشعر الجاهلي كله ، بل أخذ شريحة ، أساسية مع ذلك ، وركز الضوء عليها . ويأمل الباحث أن ينهض باحثون آخرون لا يختار تلك الإشكالية من خلال أنماط أخرى للقصيدة في الشعر الجاهلي . إن بحثا كهذا لن تظهر قيمة الفعلية إلا في ضوء دراسات مثل تلك ، مكتملة له ، ومتواصلة معه . وهذا يتطلب منا - في المقام الأول - أن نرى بعيون كثيرة ، وأن نسمع بأذان كثيرة كذلك . »

# رسائل جامعية

بالمفاهيم التي نادى بها «تابلور» ، والتي تؤكد أهمية الإرث الثقافي ، وما أثبتته «فريزر» من أن الأصل الذي تمثله الطقوس الأسطورية يظل باقيا في الذاكرة الجمعية .

كما اعتمد المنهج على نتائج الدراسات الرمزية التي قام بها «فيكو» و«هيردر» ، وغيرهما ، للعلاقة بين اللغة والشعر والأسطورة ، وبين الشاعر والمناخ الأصلي للفن ، بالإضافة إلى مقولات الفيلسوف الرمزية التي وضعها «كاسيرر» ، وطورها «سوزان لانجر» ، عن علاقة التشكيل الميثولوجي بالتشكيل الشعري ؛ تلك المقولات التي ترى أن الطقوس أو الشعائر كانت الأصل الذي انبثقت عنه الفنون والآداب في الحضارات المختلفة ؛ وأن الأساطير هي المواد الخام الفطرية والطبيعية للفن .

كما أسهمت الدراسات النقدية في تأسيس المنهج الأسطوري بمفاهيمها عن العلاقة بين الفن والسحر ، وبين الفن والدين ، وعن ارتباط الصورة الفنية بالخيال والمجاز من جهة ، ونجسدها لرؤية رمزية ظهرت فيما عرف بالصور العنقودية من جهة أخرى .

ثم كان هناك ما يراه الباحث المرحلة الأولى من مراحل المنهج الأسطوري في بداياته الرائدة التي تبدأ بأول محاولة تستقرى صورة من الصور النمطية في شعر ما قبل الإسلام ، وإن كانت لا تقدم تحليلا أو تفسيراً لها . وهي محاولة الجاحظ لرصد عادة الشعراء في حديث الصراع بين الثور والكلاب . وتأتي بعد ذلك محاولات الربط القائمة على رصد التشابهات بين بعض صور الشعر الجاهلي وبعض ما ورد في الأسفار القديمة ؛ وقد كان للدكتور طه حسين فضل التنبيه إلى أهمية الأساطير بوصفها عنصراً ضرورياً من عناصر التاريخ والتراث لفهم عصر ما قبل الإسلام ، وجاءت دراسة الدكتور محمد عبد المعيد خان ثمرة لهذه الدعوة ؛ فقد حاول تجميع هذه الأساطير واستنتاج نظام ميثولوجي لها . ولعله أول من رأى أن الأسطورة هي ملهمة الشعر والأدب عند الجاهليين .

## المنهج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي دراسة نقدية

عرض : عبد الفتاح محمد أحمد

عرض رسالة «المجستير» التي تقدم بها الباحث عبد الفتاح محمد أحمد إلى قسم اللغة العربية وآدابها بكلية الآداب جامعة المنيا ، وموضوعها : «المنهج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي» دراسة نقدية . وقد أشرف على الرسالة الأستاذ الدكتور علي البطل ، واشترك في المناقشة الأستاذ الدكتور عز الدين إسماعيل ، والأستاذ الدكتور إبراهيم عبد الرحمن .

أكثر فهماً للأدب ، وأكثر قدرة على تفسيره . وقد اختار الباحث دراسة هذا المنهج ، لما يمثله من رؤية جديدة وجريئة للتراث الميثولوجي القديم ، تستند جذورها وجزئياتها من مخالفتها لما استكانت الدراسات السابقة إليه ؛ حيث يكشف هذا المنهج عن ارتباط الشعر الجاهلي الوثيق بالفكر «الميثوديني» ؛ وهو جانب ظل مجهولاً طيلة القرون السابقة من حياة هذا التراث . بالإضافة إلى تزايد الدراسات التي استخدمت هذا المنهج في النصف الأخير من هذا القرن ، متأثرة بنتائج العلوم الحديثة من ناحية ، ومتأثرة بتطبيقه على الفن القديم في الغرب من ناحية أخرى .

ويبدأ البحث بعرض الأصول العامة والمفاهيم الأساسية التي شكلت الأسس النظرية للمنهج ؛ فقد استمدت الدراسات النفسية مفهوم «كارل يونج» للشعور الجمعي ، وما يفترضه هذا المفهوم من كمون موروث البنية العقلية البشرية ، بما يحمله من أنماط أصلية ، ومكونات أسطورية ودينية ؛ حيث يقوم اللا شعور الجمعي بعملية الترميز التي تعتمد على مقدرتي الحدس والإسقاط لدى الفنان أو المبدع . وعلى أساس من استنباط المسووث قامت الدراسات «الأنثروبولوجية» رافداً هذا المنهج

صاحب نهايات القرن التاسع عشر ظهور نظريات وفلسفات جديدة في العلوم الطبيعية ، وفي ماهية الوجود والإنسان ، تمارس تأثيرها في المناخ الفكري والعقلي لعصرنا الحديث ، وتجمعها سمة عامة هي سمة التنظيرية في نظرتها إلى الكون والعالم . وكان من الضروري تحت تأثير هذه النظريات وتلك الفلسفات أن يعاد تقويم الكثير مما استقر في ذهن العصر من آراء تاربخية واجتماعية ولغوية وغيرها ، في مختلف مناهج الفكر ومناحي الحياة .

ولما كان الإنسان هو المحور الأساس الذي تدور حوله هذه النظريات فقد كان لابد أن تتداخل جميعاً من أجل تفسير كينونته وإدراك كنهه . والنقد الأدبي بشكل من الأشكال هو محاولة لتفسير الإبداع الإنساني بوصفه نتاجاً يعبر عن الإنسان ودوافعه . ومن خلال هذه الغاية ، وعلى ضوء معطيات الفكر الحديث ، ولد نقد أدبي ، يشد التحرك من قيود النقد القديم ، ويحاول التخلص من أوجه قصوره باستخدام هذه المعطيات ، على شريطة أن تذيب فيه ولا يذوب فيها . والمنهج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي ، محاولة لإيجاد منهج نقدي من هذا النوع ، يستمد أصوله من ضروب العلم المختلفة ، ليكون



وقد شمل البحث ضمن دراسات هذه المرحلة دراسة الدكتور عبد الله الطيب التي تنبه فيها إلى وجود ارتباط وثيق بين النسب وعقائد الجاهليين ؛ فرصد رموز المرأة في الشعر الجاهلي ، وحاول ربط هذه الرموز بتلك العقائد ؛ كما حاول أيضا أن يصل نعت المرأة ومقاييسها الجسدية بالتراث اليوناني ممثلاً في نموذج «أفروديت» . وقد دلت قراءات الدكتور الطيب على فهم عميق للشعر العربي ، ولكن هذه القراءات على الرغم من طرافتها وجدتها ، اعتمدت في أغلب الأحيان على الظن ؛ لأنها لم توغل في تراث المنطقة ؛ كما أن هذه الصلة التي يعقدها بين فن اليونان الناحت ، وفن العرب الشعري ما تزال بحاجة إلى كثير من التأصيل التاريخي .

وهناك قراءة الدكتور مصطفى ناصف الثانية للشعر القديم التي استعان فيها بمفهوم «يونج» ، وتناول فيها - في تحليلات لا تخلو من متعة - بعض صور هذا الشعر في إطار واحد من أطر اللا شعور الجمعي ، هو إطار ما يمثله من إسقاطات نفسية وعاطفية .

وينهى البحث دراسة هذه المرحلة بالنظر في دراسة الدكتور نجيب البهيبي عن عربية ملحمة «جلجاميش» ، ويمانية بطلها ، ومحاولة أن يعقد صلة بين بعض صور الشعر الجاهلي وبعض مشاهد الملحمة اعتماداً على أنها معانٍ وصور وتقاليد تتلصق في ذاكرة الأجيال ؛ كالمقارنة بين صورة طرفة في لهو ، ومشهد «جلجاميش» مع «سدوري» ببائعة الخمر ؛ وبين صورة السفينة في القصيدة الجاهلية وصورة سفينة «أوتو نفسم» .

هذه الدراسات التي تمثل البدايات الرائدة ، إما أنها كانت تكتفي بمجرد رصد الصور والتماثلات وتربط بينها في معظم الأحيان ربطاً يقوم على الظن ، ويفتقر إلى التوثيق العلمي الصحيح ، لعدم رجوعها إلى الأصول السامية والكشوف الأثرية ؛ ومن ثم تخرج أحياناً بنتائج ينقضها البحث التاريخي واللغوي ، والتراث السامي ، وذلك كما في دراسة الدكتور الطيب ودراسة الدكتور البهيبي ؛ وإما أنها كانت تبشر بعض مفاهيم الدرس النفسي الحديث وتكتفي بأسير جوانبه لتكون محض انطباعات ينقصها السند العلمي ؛ وهذا ما أدى بها في بعض الأحيان إلى نتائج تميل إلى الإبعاد ، وتجنح إلى

الغموض ؛ وذلك كما في دراسة الدكتور مصطفى ناصف .

وإذا كان الجاحظ أول من رصد صورة الصراع بين الثور والكلاب في القصيدة الجاهلية ، فقد كان الدكتور عبد الجبار المطلبي أول من حاول أن يقدم تفسيراً موثقاً لهذه الصورة يبدأ به مرحلة التوثيق تاريخياً ومنهجياً . وتعتمد دراسات هذه المرحلة في تفسير الشعر الجاهلي على الوثائق التي ترتد إلى أصوله ومنابعه ممثلة في الملاحم السامية ، والنقوش «الأركيولوجية» ، والحضارات والأديان القديمة ، مع العودة بالضرورة إلى ما تبقى من أخبار عن طقوس العرب وعباداتهم قبل الإسلام .

ويعرض الباحث في هذه المرحلة لدراسة الدكتور نصرت عبد الرحمن عن الصورة والرمز الديني . وقد تنبه فيها إلى وجود حياة ميثولوجية كافية في صور الشعر القديم ، وحاول الربط بين المرأة ورموزها كالدُمى والشمس والغزالة والمهابة والدرة ؛ غير أن وقوفه عند المرحلة الوثنية لم يكن كافياً لاستخراج ما في هذه الصور ؛ لأن اللا شعور الجمعي الذي قبله إطاراً نظرياً لا يقف عند حقه بعينها ، بل يعود بما يحويه من حقائق كونية ومعرفية قبلية ، إلى مراحل أكثر إغفالاً وأقدم وجوداً . كما جاءت محاولته للبحث عن رموز لأسماء النساء في الشعر الجاهلي محاولة متعثرة تغلب عليها الانطباعية حيناً ، وتلتوى بالنصوص الشعرية حيناً آخر .

وقد وقف الباحث عند دراسة الدكتور على البطل للصورة في الشعر العربي ؛ حيث يقدم - على ضوء المنهج الأسطوري - رؤية متكاملة للشعر القديم ، تتخذ من ارتباط نشأة الفن بالفكر الميثوديني ، ومن قياس المجهول من فكر أسلافنا على ما صار معروفاً لدينا عن الأمم القديمة ، وسائل لدراسة يعود فيها الكاتب إلى البدايات لتفسير صورة المرأة رمز الأمومة والخصوبة التي ارتبطت بالشمس ؛ كما يحاول إعادة بناء أساطير يفترض وجودها ، تربط بين الحيوان والصور السماوية والظواهر الطبيعية ؛ كما يحاول أيضاً أن يعود بصور المديح والفخر والثناء والهجاء إلى ما يراه جذوراً أسطورية ، وأصولاً شعائرية لهذه الصور . وعلى الرغم من تكامل الرؤية ومنهجية الأسس والأدوات فإن

الدراسة لم تقف متأنية أمام بعض الصور النمطية ، مثل صورة الرحلة وصورة السيل . غير أن الموضوعية العلمية تبقى لهذه الدراسة فضل عميقاً وتوغلها في التراث الميثولوجي والديني إلى جانب الخط المنهجى المتصل الذي تسير عليه لتكشف عن مضمون الصورة وأصولها .

وتشمل هذه المرحلة أيضاً دراستين للدكتور إبراهيم عبد الرحمن ؛ تؤكد الأولى أن الوصول إلى فهم صحيح لطبيعة العلاقات الخفية في الشعر القديم لا يتم إلا بالكشف عن الأصول الميثولوجية للصورة فيه ، وعلى هذا الأساس يحاول أن يفسر صورة المرأة ؛ وتربط الثانية بين أحداث «دائرة جلجل» وأحداث ملحمة «المهابارات» ؛ وشخصية امرئ القيس وكريشنا وأوديب ، مشيراً إلى إمكانية تداخل الأساطير القديمة . هذا فضلاً عن دراستين للدكتور أحمد كمال زكي تبحث أولاهما في التشكيل الخرافي في شعرنا القديم ، يرى فيها الخرافة جزءاً من الأساطير العربية ؛ وتعالج الثانية بعض أنماط الحيوان ، وقضية الظعن ، وهيئة الموكب ، ورحلته ، ليربط ذلك برحلة الشمس .

وتحاول دراسة الدكتور مصطفى الشوري أن تقدم تفسيراً للثناء وطقوسه على ضوء من المنهج الأسطوري . وعلى الرغم من الجهد الكبير الذي بذله الدكتور الشوري فإن التفسيرات الأسطورية والأصول الشعائرية التي عاجلت ظواهر الرثاء وطقوس الموت لم تقدم إلا القليل مما يمكن أن يعد إضافة مثرية ، أو رؤية مكتملة على طريق الدراسات الأسطورية .

وينهى الباحث دراسات هذه المرحلة بدراسة الدكتور ثناء أنس الوجود لصورة الأفعى في التراث العربي ؛ حيث تحاول كشف العلاقة بين الإنسان القديم والأفعى في صورها المختلفة . وقد اشدت الدكتور ثناء في أمر التوثيق حتى غدت الدراسة «أنثروبولوجية» لثقافات المنطقة من خلال ارتباطها بالأفعى ؛ ومن ثم لم تقدم تفسيراً ميثولوجياً للأفعى في الشعر الجاهلي بقدر ما قدمت مميماً يفيد في تأكيد الوحدة الحضارية لمنطقة الشرق الأدنى ، كما يوفر بعد ذلك مبرراً صالحاً لقبول تماثلات أسطورية قد تظهر هنا أو هناك .

ويضع الباحث المنهج الأسطوري بين مناهج التفسير الأخرى لشعر ما قبل الإسلام ، ومنها الدراسات النفسية والوجدية التي تعد امتدادا لم يصف كثيرا إلى دراسات الرواد من أمثال فالتر براونه ، وعز الدين إسماعيل ، والدراسات النبوية التي تضحى في سبيل ثنائياتها الجاهزة بالكثير من جوانب الحياة الكامنة في النص ، كما تهمل في سبيل ذلك أيضا الكثير من ظواهره ، لتقول بعد اختزاله وجدولته إنه تعبير عن موقف

وجودي ، أو لتؤكد بعد ذلك أيضا مقولات انطباعية ساذجة ؛ وكلا المنهجين النفسي والبنوي لم يستطع أن يفلت من سيطرة الطبيعة الطقوسية للشعر القديم التي مثلت عاملا أساسيا في بروز المنهج الأسطوري .

وعلى الرغم من الاعتراضات التي واجهها هذا المنهج ، فقد وضع التراث الشعري القديم في مكانه الحقيقي بعد أن دمع النقد التقليدي هذا التراث وأصحابه بالسطحية

والبداوة . ولا شك أن المنهج الأسطوري قد استطاع أن يفسر كثيرا من ظواهر الشعر القديم وصوره ، بخاصة صورة المرأة ، وأن يعود بالكثير من صور كالهجاء والثناء والمديح إلى ما يراه أصولا سحرية أو شعائرية . غير أن

الملامح المحددة الواضحة لبعض هذه الصور ما تزال بحاجة إلى عودة أشمل ، ورؤية أعمق للأصول القديمة ، كما أنها ما تزال أيضا رهينة كشف التاريخ من آثار ونقوش .



مركز تحقيق تكثير علوم إسلامي



# رسائل جامعية

## الرواية المصرية وصورة المرأة

( ١٨٨٨ - ١٩٨٥ )

عرض : سوسن ناجى رضوان

النفس لذاته توافقا من خلال احتفاظه بأعراضه المرضية في الوقت نفسه ، ولم يكن بالقدر الذي يشبه ما يحقق به الكائن السوى الناضج ذلك التوازن الذي يؤلف به بين المتناقضات . فلقد خاضت كل امرأة معركة حياتها وتحقيق ذاتها بمفردها ، واقتدت اقتادا تاما الحركة النسائية المنظمة ، التي لو وجدت ، وأدركت أن نضالها يجب أن يوجه ضد الأنظمة الاجتماعية وليس ضد الرجل ، لأمكن تأصيل فكر نسائي قادر على الارتقاء بالذات المصرية والتقدم بها خطوات نحو الأمام .

ويقدم الباب الأول من الدراسة قضايا المرأة من خلال التحليل النقدي لوضع المرأة كما تعكسه الروايات النسائية .

وقد لوحظ على مدار الباب تميز تلك القضايا التي تناولها الرواية بخصوصيتها الذاتية ، وهماشيتها الموضوعية ، أو ، بعبارة أخرى ، لوحظ ابتعادها عن مناقشة قضايا موضوعية شاملة : كالوجود والموت ، والصراع ضد الطبيعة . .

فتناول الرواية لقضايا المرأة السياسية بحمل سمات اتجاهات عاطفية قوية ، تحاول من خلالها فرض قيمها الداخلية التي تؤكد طابعها الشخصي ، مع إسباغها - على نحو وجداني - على القيم الخارجية . ولذلك نجد أن التحديات السياسية العامة لا تنفصل في كتاباتها عن التحديات الفردية الخاصة ؛ فيتداخل - لهذا - الخاص مع العام ، أو السياسي مع الذاتي . ويتوأكب النصر أو الهزيمة السياسية مع التوفيق أو الإحباط في المشاعر الذاتية . وتصبح قضية المرأة السياسية ليست هي تلك الأمور الشخصية الصغيرة فحسب ، بل هي كذلك قضية شاملة تمتد إلى حياتها الاجتماعية والاقتصادية والنفسية والجسدية . فتتحول القضية الاقتصادية من كونها قضية جماعية إلى قضية فردية تتعلق بالذات ، ويمدى تحقيق إمكاناتها بدلا من تعلقها بقضية الدولة أو المواطنين أو العمال .

وتتلخص قضايا المرأة اجتماعيا في مناقشة وضعية المرأة في المجتمع ؛ الأمر الذي يؤدي بها إلى طرح مشكلات المجتمع وأمراضه من منظور ذاتي وشخصي يتصل بصميم وجودها بوصفها امرأة .

أما قضايا المرأة نفسيا فتتجسد في حرص المرأة على استكشاف الذات ، من خلال إحساسها الكبير بنفسها ، أو إحساسها بفرديتها وانعزاليتها ، الأمر الذي يعزها عن روابطها

عرض لرسالة الماجستير التي تقدمت بها الباحثة سوسن ناجى رضوان إلى جامعة المنيا ، كلية الآداب قسم اللغة العربية ، وموضوع الرسالة « الرواية المصرية وصورة المرأة ( ١٨٨٨ - ١٩٨٥ ) » ، ويشتمل العرض على بيلوجرافيا الرواية النسائية خلال الفترة التي تناولتها الدراسة . وقد تكونت لجنة المناقشة من الدكتور عبد الحميد إبراهيم مشرفا والدكتور الطاهر مكى والدكتور صلاح فضل . وحصلت الباحثة على درجة الماجستير بتقدير ممتاز .

بالرجل ، أو بحركته في إطار العلاقات الاجتماعية .

ثم جاءت قرارات ثورة يوليو ١٩٥٢ ، وما تلاها ، تنص على أهمية الارتقاء بالمرأة وتحسين وضعها ؛ الأمر الذي تنساقض مع الثقافات السائدة - في هذا الحين - والذي ترتب عليه - فيما بعد ذلك - ردة منظمة ضد وضعية المرأة ، منذ أواخر السبعينيات .

إن التفسير السياسي أو المادي إذا كان مسورا ، فإن التغيير الاجتماعي أكثر صعوبة ؛ لأنه ينبغي أن يتغلغل في النفس ، على مستوى تكوين صورة الذات من خلال عمليات التنشئة الاجتماعية ، ولأن تغيير القيم الأخلاقية والثقافية يستغرق وقتا طويلا ، بالمقارنة بالتحولات السياسية أو المادية . ولكن ثورة يوليو - في واقع الأمر - لم يتوافر لديها الإيمان الكافي القادر على تأسيس الفكر الاجتماعي والسياسي الجديدين ، وكان عليها - من جهة أخرى - تشكيل صياغة جديدة للوائح والنظم والقوانين على النحو الذي يسمح باستقرار المرأة في أوضاعها الاجتماعية الجديدة ، لكي تتمكن من ممارسة إمكاناتها في غير ضغوط أو صراعات .

إن خروج المرأة لم يعضده سند كاف من المجتمع لكي يعينها على استثمار طاقاتها في مواجهة الواقع بقصد تغييره . وغاية ما استطاعت الوصول إليه المرأة من تحقيق لذاتها لم يكن إلا بالقدر الذي يشبه ما يحقق به المريض

يعنى هذا البحث بدراسة ملامح الرواية النسائية ؛ وهو موضوع جديد على الدراسات الأدبية والنقدية في العالم العربي ، وما زال محل جدل وخلاف ، بالرغم من أن الأزمنة والمعايير قد تغيرت ، ولم يعد ( ونحن الآن في منتصف الثمانينات ) ثمة مجال للشكوى من صمت المرأة أو تكوصها عن العمل في مجال الحضارة والبناء ؛ وبرغم أن دخول المرأة إلى ساحة الكتابة ، في العالم في مجمله ، قد جاء متأخرا ، إلا أنها مضت بسرعة فائقة تتقدم في ميدان الأدب ، وأصبحت الأسماء اللامعة للكاتبات أمرا معتادا . وقد تبنت الغالبية العظمى من الكاتبات قضية المرأة ، وعبرت عنها من خلال أبنية تتناسب مع حجم المشكلة وأبعاد الصراع حولها .

وقد بدأت هذه الدراسة بمدخل نقدي يتعرض لواقع المرأة في مصر ، ويستلهم التاريخ لتقويم وضع المرأة قبل ثورة ١٩٥٢ وبعدها . وقد تبين من هذا المدخل أن المرأة في مرحلة ما قبل الثورة لم تحقق تحررا كاملا على المستوى المادي أو المعنوي . فقد أحدثت دعوات تحرير المرأة فاعليتها بصورة بطيئة ؛ حيث بدأ تسرب المرأة إلى التعليم والعمل تسربا حثيثا . وعلى الرغم من تحقيق المرأة بعضا من المكاسب السياسية والاجتماعية بقيت قطاعات كبيرة من نساء الريف والمدن ، بل العاصمة كذلك ، محرومات من ممارسة حريتهن ، سواء فيما يتصل بمعتقداتهن

الأولية بالوطن ، والأسرة ، والأم ... إلخ ؛ ومن ثم تنشأ لديها الرغبة في العودة إلى رحم الكون ؛ إلى رحم الأم ؛ إلى احتضان قضابا الجماهير المريضة ، والالتحام بها .

كما تناقش قضايا المرأة جسدياً أزمة الجنس ، وأزمة العلاقة مع الرجل بما هي تجسيد لأزمة الحرية الفردية ، والفراغ النفسي والروحي والجنسي عند المرأة ، وبما هي تجسيد لأزمات وأمراض اجتماعية كثيرة أكثر التواء واستخفاء في التعبير عن نفسها مقارنة بسواها من أمراضنا الاجتماعية .

ونخلص من كل هذا بتفريز ذاتية القضايا المطروحة في الرواية النسائية ، واقتصارها على محاولات استكشاف الذات ، مع افتضادها الموضوعات الواسعة والشاملة ، التي نجدها عند الروائي الرجل .

وبهذا نجد الكاتبة تكسر حاجز الصمت الطويل - الذي قام عبر قرون عدة مضت - لتحدث عن أخص خصوصياتها المتعلقة بجسدها ، وبملاقاتها مع الرجل ، والابن ، والصديقة ... إلخ .

وإذا كانت تلك القضايا المطروحة تنسم بالخصوصية والذاتية ، فإن هذا يرجع إلى عوامل اجتماعية وحضارية ونفسية واقتصادية وجسدية ، أدت في الوقت نفسه إلى تأخر المرأة عن الدخول إلى ساحة الكتابة ، كما أدت إلى تأخرها عن المشاركة في صنع الحضارة ، وكذلك ساهمت في عزلها . ومن ثم في جعل عاملها الداخلي قارة متسعة ، فقد أسهم عزلها الطويل عن التفاعل مع العالم الخارجي في تضخيم ذاتيتها ، وفي صنع ترجيحيتها .

وحين يغيب التواصل ، تغدو الكتابة وسيلة إقضاء وتسجيل ؛ وسيلة لحل تناقضات المرأة مع الواقع ؛ وسيلة لتجنب عزلتها التي تفرضها عليها القوالب الاجتماعية والضغوط الخاصة بالطبيعة البيولوجية ( كالزواج والإنجاب ) التي تمنع المرأة - في أثنائها - عن التفاعل مع العالم الخارجي ؛ وهذا ما يؤدي إلى تمحور المرأة حول ذاتها .

وإذا كانت ذاتية المرأة المنطبعة في كتابتها تعد عيباً أو نقصاً فنياً ، فهي تشكل فضلاً عن ذلك سمة واضحة تصبغ كتابات المرأة بلون واحد .

وتتوقف الباحثة في الباب الثان أمام ظاهرة اهتمام الروائية بصورة البطلة لا البطل ، أو اتخاذها المرأة محوراً للبطولة والصراع .

والملاحظ أن الروائية تحاول الامتزاج بشخصية البطلة أو شخصية الراوية للتعبير عن صراع البطلة وعن صراعاتها هي نفسها في آن واحد ؛ وهذا استطاعت الروائية رسم صورة فنية للمرأة ، في علاقاتها بذاتها وفي علاقاتها

بالآخرين ، وفي تصورهما لصورة المرأة عموماً ، وتصورها لذاتها أيضاً ، لتحقيق من خلال الفن ما كان من الممكن أن يتحقق في الواقع .

وبهذا أمكن للصورة الفنية المتحققة في الرواية النسائية أن تمدنا بنبضات الحياة العاطفية للمرأة المصرية . فالتجربة الشخصية للمرأة لها أهمية خاصة تنعكس في الأدب ؛ حيث يتبدى مدى الاختلاف بين التجربة الأدبية في أدب المرأة ، والتجربة الأدبية في أدب الرجل الذي يتضمن تجربة المرأة ، لكن المرأة الكاتبة قلما تجرؤ على رؤية واقعها ، وقلما تجرؤ على رؤية نفسها على نحو صريح ؛ ولذا جاءت الرواية النسائية ، لا لكي تعطينا صورة واضحة جلية للواقع النسائي في المجتمع المصري ، ولكن لكي تنطلق من هذا الواقع ؛ بالتعليق عليه ، أو بمحاولات تعديله أو تحطيمه . وعلى هذا اكتفت الكتابات النسائية بالتنديد بالواقع الاجتماعي ، واكتفت بأن تكون في إطار رد الفعل ، أو الصراخ والتنديد ، أو الرغبة في التحطيم ، وهذا كله يؤدي إلى الدوران في حلقة مغلقة ، إذ إنه لا ينطلق من وضعية ملموسة أو محددة في أرضية الواقع .

إن الانطلاق من الواقع ، بل الالتصاق به - دون التعميل على مجرد إنتاج الشعائر - هو الذي يعين على صنع الممكنات المستقبلية التي ستبني انطلاقاً المرأة إلى حياة متكاملة .

ولكن من حق المرأة أن تكون فاعلة ، وذلك لأنها قد عاشت ذاتها في موقع المفعولية ، إنها مضطرة إذن لأن تقوم برد فعل ؛ ورد الفعل هذا ظل مشروطاً بقدرتها على الفعل أو التغيير في إطار وضعيتها ، وفي إطار مفعوليتها كذلك . ومن ثم صار أدب المرأة مجرد ردود فعل ؛ وهي سمة سلبية تلزم الكتابات النسائية بضرورة شحن الطاقات لمجاوزة هذه المرحلة .

ويتبين مما سبق أن وضعية المرأة الخاصة في ظل ظروفها الحضارية والاجتماعية والاقتصادية ، كان لها أكبر الأثر على تكوينها النفسي وفكرها وأسلوبها . فالتكوين النفسي للمرأة ما هو إلا نتاج بنية من المؤثرات الثقافية السائدة في المجتمع ، من هذه البنية تشكل صورة المرأة عن ذاتها ، وعن المرأة عموماً في هذا المجتمع ، وعن المرأة في نظرة الرجل ، وكذلك يشكل أسلوبها وفقاً لمدي الهيمنة السائدة عليها في المجتمع ؛ فكلما زادت الهيمنة ، ازدادت ردود فعلها ، وكذلك ازدادت عزلتها ونمت ذاتيتها ؛ وذلك لا زدياد ابتعادها عن المجتمع وانفصالها عن الواقع .

فالمجتمع ما زال يحول بين الكاتبة وبين « الصديق الفني » ، والتجرد الموضوعي ، والصراحة ، والوضوح . والمجتمع بهذا يسهم في

تغريب المرأة عن الفن ، وفي إبعادها عن دائرة الإبداع الحقيقي .

وبرغم ما يتج عن كل هذا من إحباط ، نجد الروائية المصرية بأسلوبها الذائق المتميز ، قد استطاعت أن تكشف عن أبعاد العالم الداخلي للمرأة بكل ما يحوي من قلق وحزن واعترا ب ، بدرجات متفاوتة ، وكان تركيز الروائية على شخصية المرأة له أكبر الفضل في إظهار ملامحها ومهمها الحقيقية ، وعمق صراعاتها في داخل المجتمع الذي تعيش فيه لتأكيد الذات المنبوذة ، ثم محاولة تحقيق إمكاناتها من خلال الاهتمام بالعمل والنجاح فيه .

وقد ناقش هذا الباب صور المرأة المختلفة في الرواية والواقع ، مثل : صورة المرأة الفلاحية ، والعاملة ، والبغى ، والرمز ، والأم ، والزوجة ، والمطلقة ، والإبنة .

وتهدف الباحثة ، في الباب الثالث من الدراسة ، إلى إيضاح أهم الملامح الفنية التي تشكل ظواهر في الرواية النسائية ؛ هذا بدون التعرض لكل رواية على حدة بالنقد والتحليل .

لقد انعكست سمات الذاتية بصورة واضحة على ملامح الشكل الفني في الرواية النسائية ، وقد بدأ ذلك بـروز أبنية تهتم بعرض أزمة المرأة الداخلية من خلال تجسيم أبعادها المختلفة ، وكانت أنسب هذه الأبنية هي : البناء الدائري ، والبناء الذي لا يعتمد في وجوده على وجود الحدث بقدر ما يعتمد على غنى المشاعر والأحاسيس ، على نحو يعين على التركيز على عالم المرأة الداخلي وكسر حاجز الصمت عن تجاربه ومهمه الخاصة .

واهتم الفصل الأول وعنوانه : ( بناء الحدث في الرواية ) ، بطرح العلاقة بين بناء الحدث والكتابة بوصفها امرأة . وقد تبين عدم اختصاص الكاتبة ببناء بعينه ، وكان استخدام البناء التقليدي غالباً على الرواية النسائية ؛ وهذا يعني ضمناً أنه لا توجد قاعدة تلزم بها الكتابات في بنائهن للحدث . وفي الوقت نفسه بدت أبنية معينة من أبنية الحدث - كالبنا الدائري ، والبناء الخالي من الحدث - قادرة على التعبير عن المرأة والتبشير بمدى قدرتها على التعبير عن لا محدودة إمكانات هذه الأبنية في تقديم تصوير لأزمة المرأة بأشكالها الخارجية والداخلية ، من خلال الطرح المتكرر الذي يعمق الإحساس بحديثها وبانعكاساتها المختلفة .

وبحاول الفصل الثاني ( الزمن في الرواية النسائية ) إظهار الزمن في إحساس المرأة ، ومدى ارتباطه بعمر المرأة ، أو في عد السن عاملاً حاسماً في شعور المرأة بنفسها وبأزماتها أيضاً ؛ إذ إن الزمن يرتبط ارتباطاً مباشراً بهوم المرأة الفردية أكثر من ارتباطه بهومها السياسية أو الاقتصادية ، ولذا يصبح للزمن تأثير حاسم ،



ويأخذ طابعاً تراجيدياً في حياة المرأة ، إذ إنه يرتبط لديها بمعنى القيمة .

وقد عمل تركيز الرواية على الشخصية الرئيسية ( البطلة ) على تقليص وحدات الزمن الخارجى ، وكذلك أدى تعدد أدوار المرأة في الحياة إلى فقدانها التوازن ومشاعر الانتهاء ؛ ولذا انحصرت حياتها الروائية في مدة زمنية ضيقة ، أو عملت على تثبيت اللحظة والتركيز على الحاضر .

وقد تبين سلبية تأثير المكان على النسيج الروائي وعلى الشخصيات ؛ ولهذا بدت الشخصيات معزولة أو غير متمية إلى مكان ما ؛ وهذا ما أسهم في عزل المرأة وأبرز التأكيد الدائم على سرمدية المكان وثبوته برغم التغيير الذي يطرأ بفعل الزمان

وتناقش الباحثة في الفصلين الثالث والرابع :

آثار ذاتية المرأة على أسلوبها ، ويحاولان شرح أسباب هذه الذاتية وظواهرها ، مثل : ظاهرة الأنا ، التي توحي في الوقت نفسه بصيغة الاعتراف ، وما يتضمنه الاعتراف من تعبير عن الضعف الإنسان ، وما يحويه من دلالة فنية لاستخدامه ، لاسيما إذا كان صاحبه هو بطل القصة وليس مجرد راو لأحداثها ؛ حيث يصح استخدام هذه الصيغة عنصراً مهماً من عناصر إبراز طبيعة المرأة التي تواجهها ضغوط وظروف أكبر من قدرتها على الاحتمال فلا تملك وسيلة لإعادة توازنها إلا بالإقضاء إلى الآخرين ؛ لهذا قد يكون ضمير المتكلم أنسب إلى طبيعة المرأة وأقرب . ولكن هذا لا يجعلنا نعد الرواية النسائية - في مجملها - ترجمة ذاتية لكاتبها ، ذلك لأن فن الترجمة الذاتية فن له سماته الفنية المميزة التي تستوجب التجرد ، والصدق والكشف عن الغاية ، في حين أن الكاتبة الروائية تعتمد - في معظم الأحيان - إلى إخفاء الحقيقة وعدم التجرد أو الصراحة ؛ نظراً لظروفها الخاصة في المجتمع .

ويبقى سؤال طرحه الباحثة وتقول إنه سوف يجيب عنه المستقبل : إذا كانت ذاتية المرأة - تلك الذاتية التي أصبحت جزءاً من أديها - طبيعة خاصة تكونت نتيجة لظروف اجتماعية وعوامل اقتصادية تاريخية معينة ، فهل من الممكن أن تزول هذه الذاتية إذا تحسن ظروف المرأة الاجتماعي والتاريخي والحضاري والاقتصادي ؟ إذا عددنا نرجسية المرأة جزءاً من تكوينها ، فإن هذه الذاتية لن تتغير أو تنمحى مهما غيرنا من وضعية المرأة في المجتمع ، وحيث ستظل الذاتية سمة من سمات أدب المرأة .

إن جودة أدب المرأة تنبع من الصدق الفني للكاتبة ؛ والصدق الفني يتبع بالضرورة درجة تحرر المرأة في المجتمع من جهة ، وتحررها من تقليد الرجال من جهة أخرى ، فضلاً عن مدى

جرأتها على استحياء ذاتها ونبضها وحسها الفني الخاص بها .

ولذا فإن الباحثة تأمل أن يحمل المستقبل تباير جديدة لتحقيق مزيد من الحرية ؛ مزيد من العرفان والتقدير والمساواة ؛ حيث قد تبدل الرؤية .

وبعد . . فإن الرواية اليوم قد أصبحت عنصراً أساسياً وليس مجرد إضافة تكميلية في عالم الأدب ، فهي - برغم ذاتيتها - تحتل مكاناً وتحمل خصوصية ، بل إن هذه الذاتية الجديدة تعد شكلاً من أشكال « البداية » ؛ بداية الخروج من الداخل إلى الخارج .

« بيلوجرافيا الرواية النسائية في مصر »  
( ١٨٨٨ - ١٩٨٥ )

مقدمة البيلوجرافيا

لا شك في أهمية القوائم البيلوجرافية المتخصصة لأي بحث علمي أو أدبي جاد ؛ فهي تضيء قدراً من الثقة في النتائج التي يتوصل إليها الباحث ، ولذا كانت أهمية عمل بيلوجرافيا الرواية النسائية لفتح الطريق لاستقصاء ظواهر أو طرح أسئلة قد تغيب بغياب هذه القوائم أو باضطرابها .

وهذه القوائم البيلوجرافية ليست حكماً نقدياً على الأعمال الروائية وفق معايير نقدية معينة ، ولكنها حصر محايد لكل ما ظهر في هذا الميدان ، ويحاول أن يدرج كل أشكال الروايات ، سواء أكانت قصيرة أم طويلة ، لأن الرواية القصيرة Short Novel تنتمي إلى جنس الرواية Novel وليس إلى جنس الأقصوصة Short Story وقد أغفلت هذه القائمة القصص الشعرية أو الرجزية أو التمثيلية ، وكذلك كتب الرحلات .

وقد رتبنا القائمة ترتيباً هجائياً بحسب اسم المؤلف ، ثم رتبنا الروايات أمام اسم كل مؤلفة ترتيباً تاريخياً . وقد جاء بعد اسم الرواية اسم الناشر أو المطبعة والسنة التي تم فيها النشر ومكانه ، إذا كان هذا المكان خارج القاهرة ، أما إذا أغفل المكان فمعنى هذا أنه في القاهرة - وليس هناك مدهاة لتكرار كلمة القاهرة في كل الحالات .

ولقد بدأت البيلوجرافيا في رصد الروايات التي ظهرت منذ البدايات الأولى للرواية حتى عام ( ١٩٨٥ ) ، وقد حاولت بهذا أن أعطى مرحلة طويلة في حياة الرواية النسائية في مصر .

وقد حرصت الباحثة على ذكر الطبعة الأولى من كل رواية ( الناشر والمطبعة والتاريخ والترقيم ) . وفي الحالات القليلة التي تعذر فيها الوصول إلى الطبعة الأولى ذكرت تاريخ الطبعة الثانية ( ط ٢ ) . وفي الحالات التي لم تتمكن من التوصل إلى معرفة الناشر أو المطبعة تركت مكانها

خالياً ، وأشارت إلى ذلك بعلامة استفهام ( ؟ ) . وفي أحيان قليلة أخرى لم تتمكن من تحديد تاريخ صدور الرواية ، إما لأن هذا التاريخ غير مدون أصلاً على الروايات ، أو لأن النسخة الباقية منها يصعب تحديد صدورها ، وذلك لغياب أجزاء من صفحاتها الأولى ، وفي هذه الحالة نضع الإشارة مختصرة إلى الحروف الأولى : ( د : ت ) .

هذا وقد حاولت الباحثة في حالات الروايات التي صدرت طبعاتها الأولى منذ سنوات عدة ثم صدرت بعد ذلك طبعات أخرى منها ، أن تذكر بالإضافة إلى الطبعة الأولى ، ( التي هي أساس هذا العمل البيلوجرافي ) الطبعات الأخيرة كلها أمكن ذلك .

وقد ظهرت إحصاءات الرواية العربية النسائية في مصر مع نهاية القرن التاسع عشر ، وهي مرحلة مبكرة إلى حد كبير بالنسبة لسائر البلاد العربية . وهذا الفن الروائي - الجديد برغم ما كتب عنه من دراسات وفهارس - ما زال محالاً يتطلب جهداً صبوراً في التأريخ الأدبي الشامل .

وقد اعتمدت الباحثة في إعدادها لهذه القائمة على مصادر عدة وصلت إلى حد الاتصال بالكاتبات أنفسهن للتأكد من صدق الإحصاء . وكذلك أفادت من كتاب « الليلة الثانية بعد الألف » لمعرفة الكثير عن حياة الكاتبة على المستوى الأدبي والخاص ، وأفادت من سجل الأدباء والسجلات الثقافية ومن نشرات الإبداع بالهيئة . وقد أثرت كتابة هذه المصادر برغم ما في بعضها من الاضطراب والتخلط بين المصطلحات ، إلا أنها حاولت الإفادة منها بروح ناقدة ومحادة .

أهم مصادر بيلوجرافيا الرواية النسائية في مصر :

١ - فهارس ونشرات إبداع بالهيئة العامة للكتاب ( دار الكتب ) :

١ - فهرس بالكتب العربية التي وردت من عام ( ١٩٢٩ ) حتى ( ١٩٣٥ ) .

٢ - فهرس بالكتب العربية التي اقتنتها الدار من عام ( ١٩٣٥ ) حتى عام ( ١٩٥٥ ) ؛ جزء ٩ ويقع في مجلدين : مجموعة من ( أ - س ) ، مجموعة ٢ ( س - ي ) طبع ١٩٦٣ .

٣ - النشرة المصرية للمطبوعات : نشرة مجمعة للمصنفات التي صدرت في الجمهورية العربية المتحدة وأودعت في دار الكتب من أغسطس ١٩٥٥ إلى ديسمبر ١٩٦٠ .

٤ - نشرة مجمعة للمصنفات التي صدرت في الجمهورية العربية المتحدة وأودعت دار الكتب والوثائق القومية خلال الأعوام من ( ١٩٦١ إلى ١٩٦٥ ) المجلد الأول ، مطبعة دار الكتب ١٩٦٦ م .

٥ - نشرة مجمعة للمصنفات التي صدرت في



الجمهورية العربية المتحدة وأودعت في دار الكتب والوثائق القومية خلال عامي (١٩٦٦ - ١٩٦٧) ، المجلد الأول (المطبوعات العربية) القاهرة مطبعة دار الكتب ١٩٦٨ .

٦ - نشرات إيداع الهيئة ( التي تصدر كل ثلاثة شهور ، والتي تصدر من عام ١٩٦٩ حتى الآن ) .

٧ - قائمة بالقصص العربية والمترجمة والأجنبية بالدار منذ ( ١٩٦٨ - ١٩٧٥ ) بدار الكتب والوثائق القومية - مراقبة المراجع - القاهرة - أكتوبر ١٩٧٦ .

وتشير الباحثة إلى أن هذه الفهارس والمنشورات - على كثرتها - غير مكتملة من ناحية ، حيث لم يكن هناك - إلى عهد قريب - متابعة منتظمة لما يصدر عن كل دور النشر ، وأنها - من ناحية أخرى - تنسم بالاضطراب وعدم الدقة - إلى حد كبير - في استخدام المصطلح وتصنيف المؤلفات ، ولا سيما الروائي والقصصى منها ؛ بل إن كلمة « رواية » كانت توضع أحيانا لوصف الأعمال المسرحية والمجموعات القصصية والكتب في بعض الأحيان ؛ مثل كتاب « قصص العشاق الثرية » ، لعبد الحميد إبراهيم ؛ فقد وضع ضمن إطار قائمة القصص في قائمة القصص العربية والمترجمة منذ ١٩٦٨ - ١٩٧٥ بالدار .

٢) السجل الثقافي لعام ١٩٥٩ - القاهرة . مطبعة دار الكتب سنة ٦٢ وزارة الثقافة والإرشاد القومي .

٣) السجل الثقافي سنة ٦١ - الدار المصرية العامة للتأليف والنشر .

٤) « تطور الرواية العربية الحديثة في مصر » ( ١٨٧٠ - ١٩٣٨ ) : عبد المحسن طه بدر ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٦٣ ، وقد ألحق المؤلف بكتابه بعض النماذج الأولى في تاريخ الرواية ويتوقف عند ( ١٩٣٨ ) .

( أى عند مرحلة مبكرة من تاريخ الرواية ) .

٥) السجل الثقافي لعام ١٩٦٢ ، دار الكاتب العرب للطباعة والنشر سنة ١٩٦٢ .

٦) الكتب العربية التي نشرت في ج . م . ع بين عامي ١٩٢٦ - ١٩٤٠ ؛ إعداد عابدة إبراهيم نصير .

[ وهي رسالة ماجستير أعدت عام ١٩٦٦ ، وبسرغم وعى المصنفة بما بين القصص القصيرة والطويلة من فروق في الفهرسة ، إلا أنه لا يسلم - أحيانا - من القصور في الإحصاء والاضطراب في التصنيف ] .

٧) بيلوجرافيا الرواية المصرية منذ ظهورها عام ١٨٦٧ إلى ١٩٦٩ ؛ إعداد صبرى حافظ بمجلة الكتاب العرب - عدد ٥٠ .

يوليو ١٩٧٠ . القاهرة - دار الكاتب العرب (والإحصاء - برغم وضوح الجهد فيه - لا يخلو من التوسع في استخدام المصطلح ، وهذا ما جعله يقحم زيادات كثيرة ، حيث أدمج فيه الكثير من المجموعات القصصية على أنها روايات ؛ وذلك مثل ذكره لمجموعة ( بيت الطالبات لفوزية مهران سلسلة الكتاب الذهبي ١٩٦١ ) على أنها رواية في حين أنها تعد مجموعة قصصية . كذلك عد « عروسة على الرف » ( دار المعارف ، ١٩٦٦ ) لصوفى عبد الله رواية ، مع أنها مجموعة قصصية للمؤلفة . وكذلك عد أعمال منيرة طلعت « تحت راية فيصل » و« الغفلة » ، ( عام ١٩٣١ ، و ١٩٣٢ ) روايات في حين أنها روايات تمثيلية أو مسرحيات . هذا ، إلى جانب أخطائه في الترتيب الهجائي ؛ حيث ذكر الروايات المثناة بحرف الطاء بعد الروايات المثناة بحرف العين والأصح أنها قبلها ، هذا إلى جانب إغفاله لبعض الروايات مثل رواية « قصور على الرمال » لصوفى عبد الله ١٩٦٠ ( الكتاب الذهبي ) مع أنها رواية صدرت في المدة الزمنية التي تتناولها البيلوجرافيا . ويلاحظ عدم رجوعه إلى مصادر كان يجب الرجوع إليها نظرا لأهميتها ، مثل نشرة دار الكتب التي طبعت ١٩٤٩ ، ورسالة ماجستير عابدة إبراهيم نصير عام ١٩٦٦ بين سنة ( ١٩٢٦ - ١٩٤٠ ) ، إلى جانب قوائم دور النشر المختلفة .

٨) صورة المرأة في الرواية المعاصرة : ( دخله وادى - القاهرة - دار المعارف ١٩٧٣ ) والكتاب يسجل في ملحق أخير قائمة بالنماذج الروائية التي دارت حولها الدراسة في المدة من سنة ١٩١٤ إلى ١٩٥٢ ، ولكن هذه القائمة يغيب عنها كثير من الأعمال التي ظهرت خلال هذه المرحلة ، بالإضافة التي توقفها عند ( ١٩٦٨ ) .

٩) دليل الكتاب المصرى عام ١٩٧٥ ، الجزء الخاص بالأدب والقصة ، يصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب . والدليل يقوم على تصنيف الكتب المنشورة حديثا في مصر ، وتحديد مجالاتها بحسب الموضوعات ، بيد أنه لا يخلو من بعض التقصير في الجمع والاضطراب في استخدام المصطلح .

١٠) الليلة الثانية بعد الألف : يوسف الشارون . الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٦ . والكتاب بمستوى على بيلوجرافيا عامة للأدب النسائي في مصر وبخاصة في مجال القصة القصيرة والرواية والمسرحية والبحث الأدبى ، إلى

جانب ذكر الكثير من المعلومات عن : الحياة الأدبية والحياة الخاصة للكاتبة ، تاريخ الميلاد أو الوفاة ، وعن أنشطة الكاتبة ورحلاتها ومدى إسهامها في الحياة العامة والخاصة . وكذلك الدراسات التي نشرتها بعض الكاتبات ، والدراسات التي نشرت عن الكاتبات سواء في صحف يومية أو كتب ومجلات ذكرها المؤلف الذى جعل هذا العمل يغطى المراحل الأولى لأنشطة المرأة في العصر الحديث ، سواء كان هذا النشاط في مجال القصة القصيرة أو الرواية أو المسرحية أو البحث أو الدراسة الأدبية حتى عام ١٩٧٥ . وجدير بالذكر أن تشير إلى صدق هذا العمل البيلوجرافيا وشموليته التفصيلية للأساء اللامعة في الرواية أو القصة القصيرة ؛ ولكن بالرغم من هذا فقد أغفل المؤلف روايات وكاتبات قصة كثيرات أمثال أمينة السعيد ، جيلان حمزة ، وملك فهمى سرور ، وهالة الحفناوى ، وغيرهن .

(١١) سجل الأدباء - المجلد الأول - القاهرة ١٩٧٩ ، الهيئة العامة للفنون والآداب - قطاع الآداب ج . م . ع .

(١٢) سجل الأدباء سنة ١٩٨٠ . قطاع الآداب الهيئة المصرية العامة للفنون والآداب سنة ١٩٨٠ - القاهرة .

(١٣) سجل الأدباء سنة ١٩٨١ ، المجلد الثالث - المركز القومي للفنون والآداب - قطاع الآداب .

(١٤) الفوائم التي تتضمنها المؤلفات الروائية الأخيرة ( مثل رواية ليل والمجهول ، لإقبال بركة ) حيث توجد قائمة بكل مؤلفات ودراسات الكاتبة .

(١٥) « بيلوجرافيا الرواية العربية في مصر ١٨٨٢ - ١٩٧٤ » : إعداد الدكتور طه وادى ، بمجلة القصة - عدد ٣١ - يناير ١٩٨٢ ، تصدر عن نادي القصة . الهيئة المصرية العامة للكتاب . ج . م . ع .

( والإحصاء برغم اقتضائه على الروايات الفنية - على حد قول الكاتب - إلا أنه أغفل الكثير من الروايات الفنية التي لا تقل مكانة عن تلك الأعمال التي اختارها ، ومن ذلك أعمال صوفى عبد الله ، وأمينة السعيد . كذلك أغفل الإحصاء ذكر جهة الصدور ومكان النشر والطبعات الأخرى ، وهذا ما قلل من فائدته ) .



(١٦) بيلوجرافيا الرواية المصرية (١٩٧٠ - ١٩٨٠) : إعداد : صبرى حافظ بمجلة فصول العدد الثانى (١٩٨٢) ، تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب ج . م . ع ( ويغفل هذا الإحصاء الكثير من الروايات والكثير أيضاً من أسماء الكاتبات : فلا نجد على سبيل المثال لهدى جاد سوى رواية « جريمة لم ترتكب » (١٩٧٦ دار الهلال) ، ولا نجد لنوال السعداوى : سوى « الغائب » ، و « الباحثة عن الحب » ( الهيئة المصرية العامة ١٩٧٠ ، ١٩٧٤ ) ، ويسقط بقية أعمالها الصادرة

في المسدة الزمنية التى تغطيتها البيلوجرافيا ؛ مع أنه أشار إلى أن هذا العمل البيلوجرافى « حصر محاميد لكل ما ظهر في هذا الميدان ، لا يستبعد إلا روايات الإثارة الرخيصة » ، وفضلاً عن هذا كله فقد أغفل أسماء « إقبال بركة » و « جيلان حمزة » ، إغفالاً تاماً ؛ مع أن لكل منهما روايات صدرت في تلك المدة الزمنية المحددة للبيلوجرافيا . كذلك انعدمت إشارة المؤلف إلى تلك المصادر التى استقى منها قائمة البيلوجرافيا ، عدا إشارات عامة يقول في بعضها : « وقد

اعتمدت عند إعدادى لهذه القائمة على الأعمال المودعة بدار الكتب ، وعلى فهرس هذه الدار ونشراتها ، ثم حاولت استكمال ما ينقصنى من معلومات على قدر جهدى من مظانها . . . »

(١٧) « دليل الكتاب المصرى عام ١٩٨٣ » الجزء الخاص بالقصة ، يصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب . ( لا يخلو هذا الدليل - أيضاً - من التقصير في الجمع ، ومن الاضطراب في استخدام المصطلح ) .

#### بيلوجرافيا الرواية النسائية في مصر ( ١٨٨٨ - ١٩٨٥ ) « مرتبة على حسب الحروف الهجائية »

م	المؤلفة	العنوان	الناشر	تاريخ النشر	ملاحظات
١	أسما حليم	١ - حكاية عبده عبد الرحمن دار الثقافة الجديدة	١٩٧٧		
٢		٢ - معجزة القدر دار الثقافة الجديد	١٩٨٥		
٣	إقبال بركة	١ - ولنتظّل إلى الأبد أصدقاء مكتبة الأنجلو	١٩٧١		سلسلة كتابات معاصرة .
٤		٢ - الفجر لأول مرة دار القدس الجديد - بيروت	١٩٧٥		الطبعة الثانية . دار غريب ، ١٩٨٢ م .
٥		٣ - الصيد في بحر الأوهام مجلة رور اليوسف	١٩٧٩		الطبعة الثانية الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٤ م .
٦		٤ - ليلى والمجهول المؤلفة	١٩٨٠		
٧		٥ - تمساح البحيرة مكتبة غريب	١٩٨٣		
٨		٦ - كلما عاد الربيع مؤسسة أخبار اليوم	١٩٨٥		
٩	أميمة خفاجى	طاووس الظلام مطبعة قاصد كريم	١٩٨٠		
١٠	أمينة السعيد	١ - الجائعة دار المعارف	١٩٥٠		سلسلة اقرأ - عدد ٩٢ ، طبعة ثانية دار المعارف سنة ١٩٦٠ .
١١		٢ - آخر الطريق دار الهلال	١٩٥٩		كتاب الهلال - عدد ٩٥ .
١٢	جاذبية صدقى	أما الأرض الدار القومية للطباعة	١٩٦٦		الطبعة الثانية صدرت بعنوان : صابرين ، « مؤسسة أخبار اليوم ١٩٨٥ » .
١٣	جليلة رضا	تحت شجرة الجميز المجلس الأعلى للثقافة	١٩٨٠		
١٤	جميلة العلايلى	١ - الطائر الخائر مطبعة وادى النيل - إسكندرية	١٩٤١		
١٥		٢ - أرواح تتألف المطبعة الملكية الفاروقية	١٩٤٦		
١٦		٣ - الراعية المطبعة الملكية الفاروقية	١٩٤٦		
١٧		٤ - إيمان الإيمان دار نشر الثقافة	١٩٥٠		
١٨		٥ - الأميرة مطبعة سعد	١٩٦٩		
١٩		٦ - بين أبوين الهيئة المصرية العامة	١٩٨٠		
٢٠	جيلان حمزة	١ - ألمم عقدى بغضب دار المعارف بغداد	١٩٧٠		الطبعة الثانية - بعنوان : « الزوجة الهاربة » مؤسسة أخبار اليوم (١٩٧٢) .
٢١		٢ - قدر الآخرين الهيئة المصرية العامة	١٩٧٤		
٢٢		٣ - اللعبة والحقيقة دار الفكر العربى	١٩٧٤		

م	المؤلفة	العنوان	الناشر	تاريخ النشر	ملاحظات
٢٣		٤ - زوج في المزاد	دار الشعب	١٩٧٦	
٢٤		٥ - مسافرة مع الجراح	مؤسسة أخبار اليوم	١٩٨١	
٢٥	حنيفة فتحي	الرجل الذي أحبه	منشورات دار القلم	١٩٦٢	
٢٦	رجاء عبد	لحظة ضاع فيها الحب	دار الفكر	د : ت	
٢٧	رشيدة مهران	عشرة أيام تكفى	مطبعة الجزيرة	١٩٨٠	بالاسكندرية .
٢٨	زينب صادق	١ - شهور الصيف	مجلة صباح الخير	١٩٦٠	نشرت سلسلة بمجلة صباح الخير من عدد ٢٤٨ - ٢٥٤ ، (١٩٦٠) .
٢٩		٢ - يوم بعد يوم	دار الهلال	١٩٦٩	
٣٠		٣ - لا تسرق الأحلام	دار روز اليوسف	١٩٧٨	
٣١		٤ - آخر ليالي الشتاء	مجلة صباح الخير	١٩٨١	سلسلة بمجلة صباح الخير من عدد ١٣٠٥ - ١٣١٥ ، (١٩٨١) .
٣٢	زينب فواز	١ - حسن العواقب	المطبعة الهندية	١٨٩٩	
٣٣		٢ - الملك كورش	المطبعة الهندية	١٩٠٥	الطبعة الثانية ، المطبعة الهندية سنة ١٩٢٦ .
٣٤	زينب محمد	١ - مذكرات وصيفة مصرية	مكاتب النشر والتأليف التجارية	١٩٢٧	وضعها في قالب روائي الأديبان محمد أحمد البهيدي ومحمود كامل فريد . وهي مكونة من سبعة أجزاء : ١ - باريس وملاحيقها . ٥ - الفضيلة سر السعادة . ٢ - عاشق أخته . ٦ - إلى رحمة الله يا زعيم الشرق . ٣ - ضحايا القدر . ٧ - عواطف الآباء . ٤ - آخر الملاهي .
٣٥		٢ - أسرار وصيفة مصرية	مكاتب النشر والتأليف التجارية	١٩٢٧	وهي سلسلة حوادث غرامية ، مكونة من عدد من الأجزاء منها : ١ - الساقطة في أحضان الرذيلة . ٢ - يوميات تلميذ عاشق .
٣٦	سماد مورلي	١ - لصوص دمشق	المطبعة العمومية	١٩٠٨	
٣٧		٢ - الانتقام الهائل	المطبعة العمومية	١٩٠٨	
٣٨		٣ - الموت والألم والعرض	المطبعة العمومية	١٩٠٩	
٣٩		٤ - فتاة نابلس	مطبعة الكمال بطنطا	١٩١٠	
٤٠		٥ - فتاة أرض روم	مطبعة الكمال بطنطا	١٩١١	
٤١	سلوى الراقمي	١ - جاسوس رغم أنفه	دار الحرية	١٩٨٢	وهي قصة بوليسية .
٤٢		٢ - كارثة تحت الشطيب	دار الحرية	١٩٨٤	وهي قصة بوليسية .
٤٣	سماد منسى	١ - الدماء	مطبعة الحرية	١٩٤٢	
٤٤	سماد زهير	١ - اعترافات امرأة مسترجلة	دار روز اليوسف	١٩٦١	سلسلة الكتاب الذهبي .
٤٥		٢ - أين حريقي ؟	مجلة روز اليوسف	١٩٦٣	نشرت سلسلة بروز اليوسف على ٢٢ حلقة ، ابتداء من العدد ١٨٠٨ حتى العدد ١٨٢١ ، وتبدأ من ١٩٦٣/٢/٤ حتى ١٩٦٣/٥/٦ .
٤٦	سكينة فؤاد	١ - ليلة القبض على فاطمة	مؤسسة أخبار اليوم	١٩٨٠	
٤٧		٢ - دوائر الحب والرعب	مؤسسة مطابع معنوق	١٩٨٤	
٤٨	سنية قراة	١ - نفرقتني	مطبعة كوستاتوماس	١٩٤٥	وهي قصة تاريخية .
٤٩		٢ - ست الملوك الفاطمية	مطبعة كوستاتوماس	١٩٤٦	وهي قصة تاريخية .
٥٠		٣ - أم الملوك هند بنت عتبة	مكتبة الصحافة الدولية	١٩٥٩	وهي قصة تاريخية .
٥١	سهام بيومي	المصالحة	الهيئة العامة للكتاب	د : ت	
٥٢	سهام فهمي	١ - أزواج وزوجات عرفتهم	مطبعة الدجوى	١٩٥٩	الكتاب العربي .
٥٣		٢ - حبك نار	مطبعة أطلس	١٩٥٩	الكتاب العربي .
٥٤		٣ - لن أبكى يا أمي	مطبعة أطلس	١٩٦٠	الكتاب العربي .
٥٥	سوسن عبد الكريم	١ - امرأة في الظل	روز اليوسف	١٩٧٩	
٥٦		٢ - اللجنة المفقودة	روز اليوسف	١٩٨١	
٥٧	صوفى عبد الله	١ - لعنة الجسد	المكتبة التجارية للطبع	١٩٥٨	بيروت .
٥٨		٢ - دموع التوبة	الشركة العربية للطباعة	١٩٥٩	الطبعة الثانية - دار المعارف - اقرأ - عدد ٤٢٠ - ١٩٧٧ .



م	المؤلفة	العنوان	الناشر	تاريخ النشر	ملاحظات
٥٩		٣ - قصور على الرمال	روز اليوسف	١٩٦٠	الطبعة الثانية - مكتبة غريب - ١٩٧٩ .
٦٠		٤ - عاصفة في قلب	دار الهلال	١٩٦١	الطبعة الثانية - دار المعارف - ١٩٧٣ .
٦١	عائشة أبو النور	١ - مسافر في دمي	مطابع الأهرام التجارية	١٩٨٣	
٦٢		٢ - والإمضاء . . سلوى	مطابع الأهرام التجارية	١٩٨٥	
٦٣	عائشة التيمورية	نتائج الأقوال في الأحوال والأفعال	المطبعة الهندية المصرية	١٨٨٨	وهي قصة أدبية مكونة من ثلاثة فصول .
٦٤	عائشة عبد الرحمن	١ - سيد العزبة	دار المعارف	١٩٤٢	
٦٥		٢ - رجعة فرعون	دار المعارف	١٩٤٨	وهي قصة تاريخية .
٦٦	عزيزة هانم	زينة الأزهار	مطبعة التقدم	١٩٢٨	وهي رواية تتكون من ثلاثين فصلا في مجلد واحد .
٦٧	عفاف العروسي	المحاولة الأولى	الدار القومية للطباعة	١٩٦٦	
٦٨	عليه هاشم	صراع في الأعماق	الدار القومية للطباعة	١٩٧١	
٦٩	عتايات الزيات	الحب والصمت	دار الكاتب العربي	١٩٦٧	
٧٠	عواطف عبد الجليل	مذكرات مدرسة	دار الشعب	١٩٧٢	
٧١	فاطمة حسن	آلامى	مطبعة التوفيق	١٩٤٢	أسوان .
٧٢	فوزية جرجس يوسف	أيام من نار	المطبعة العربية الحديثة	١٩٨٣	
٧٣	فوزية شرف الدين	لبنه عرف الحقيقة	دار الفكر الحديث	د : ت	
٧٤	فوزية لبيب البوهي	الشهيد العظيم	المجلس الأعلى لرعاية الفنون	١٩٧٠	
٧٥	فوزية مهران	جياذ البحر	مجلة روز اليوسف	١٩٨٥	نشرت سلسلة بمجلة روز اليوسف عام ١٩٨٥ .
٧٦	لطيفة الزيات	الباب المفتوح	مكتبة الأنجلو	١٩٦٠	
٧٧	لوسى يعقوب	عيوب ظالة	شركة توزيع الأخبار	١٩٧٠	
٧٨	مسرة نعمان الطباع	قلوب من زجاج	مكتبة الأنجلو	١٩٧١	
٧٩	ملك فهمى سرور	صابحة	دار الفكر العربي	١٩٤٨	
٨٠	منيرة كفافى	عندما استشهد أبى	دار المعارف	د : ت	
٨١	نادية عبد المجيد	أبو العلاء يكتب من الآخرة	دار الثقافة الجديدة	١٩٧٩	
٨٢	ناهد عيد	أشجان	الدار القومية للطباعة	١٩٦٧	
٨٣	نجية العسال	الأعماق البعيدة	بمجلة الإذاعة والتلفزيون	١٩٦٠	صدرت سلسلة بمجلة الإذاعة والتلفزيون من عام ١٩٦٠ حتى عام ١٩٦٣ ، وصدرت في مجموعة بيت الطاعة - الكتاب الذهبي - روز اليوسف .
٨٤	نعيمه طعيمة إبراهيم	الأميرة أو الفتاة الصغيرة	مكتبة طلعت حرب بالفجالة	١٩٢٨	(صدر منه حتى عام ١٩٨٥ أربع طبعات : في بيروت و دار الآداب ، الطبعة الأولى عام ١٩٨٠ ومكتبة مديبولي - القاهرة ثلاث طبعات حتى عام ١٩٨٣ .
٨٥	نوال السعداوى	١ - مذكرات طيبة	دار المعارف	١٩٦١	الطبعة الثانية ، دار الآداب بيروت - عام ١٩٧٩ ثم أربع طبعات حتى عام ١٩٨٥ بمكتبة مديبولي .
٨٦		٢ - الغائب	الهيئة العامة للمكتاب	١٩٦٨	طبع تحت اسم آخر ( امرأتان في امرأة ) ، دار الآداب بيروت عام ١٩٨٠ ، ثم صدرت عن منشورات صلاح الدين بالقدس عام ١٩٧٦ ، وصدرت أربع طبعات حتى عام ١٩٨٣ عن مكتبة مديبولي .
٨٧		٣ - الباحثة عن الحب	الهيئة العامة للمكتاب	١٩٧٤	الطبعة الثانية والثالثة عام ١٩٨١ ، ثم صدرت صبع طبعات حتى عام ١٩٨٥ .
٨٨		٤ - امرأة عند نقطة الصفر	دار الآداب بيروت	١٩٧٥	صدرت بالقاهرة عن مكتبة مديبولي (١٩٨٣) ثلاث طبعات حتى ١٩٨٥ .
٨٩		٥ - أغنية الأطفال الدائرية	دار الآداب بيروت	١٩٧٨	صدر منها ثلاث طبعات (القاهرة) عام ١٩٨٣ عن مكتبة مديبولي حتى عام ١٩٨٥ .
٩٠		٦ - موت الرجل الوحيد على الأرض	دار الآداب بيروت	١٩٧٩	ثم صدرت ثلاث طبعات عن مكتبة مديبولي حتى عام ١٩٨٥ .

م	المؤلفة	العنوان	الناشر	تاريخ النشر	ملاحظات
٩١		٧ - الحيط وعين الحياة	مكتبة مدبولي	١٩٨١	صدرت رواية الحيط الطبعة الأولى (١٩٧٢) دار القمم تحت عنوان « الحيط والجدار » . الطبعة الثانية عن مكتبة مدبولي عام ١٩٨٥ .
٩٢		٨ - مذكرات في سجن	دار المستقبل العربي	١٩٨٤	
٩٣	هالة الحفناوي	١ - العبير الغامض	دار فن الطباعة	١٩٦٥	
٩٤		٢ - من فم رجل	الدار القومية للطباعة	١٩٦٧	
٩٥		٣ - الرجل يحب مرتبة	دار روز اليوسف	١٩٦٨	الكتاب الذهبي .
٩٦		٤ - سبع وجوه للمرأة	دار الآفاق الجديدة	١٩٦٩	بيروت .
٩٧		٥ - لن أخلع ثوب	دار الآفاق الجديدة	١٩٧٠	بيروت .
٩٨		٦ - وسيط الجن	مجلة الشرقية	١٩٨٢	طبعة (١) نشرت سلسلة في مجلة الشرقية عام ١٩٨٢ . طبعة (٢) نشرت في دار النشر الشرقية بأسيوط عام ١٩٨٣ .
٩٩	هدى جاد	١ - الوشم الأخضر	الدار القومية للطباعة	١٩٦٥	الكتاب الماسي .
١٠٠		٢ - عينك خضراوان	دار الهلال	١٩٧٤	
١٠١		٣ - جريمة لم ترتكب	دار الهلال	١٩٧١	
١٠٢	هدى عبد المحسن	١ - عبث	روز اليوسف	١٩٨٠	
١٠٣		٢ - غدا سيكون الخميس	روز اليوسف	١٩٨٥	
١٠٤	هند سلامة	الحان ضائعة	مطبعة الاستقلال	د : ت	بيروت .
١٠٥	وفية خيرى	الحياة في خطر	دار الحرية	١٩٨٣	

مركز تحقيق تكاملي علوم إسلامي



## كشاف المجلد السادس

### أ - كشاف الأعداد

- العدد الأول : تراثنا النقدي ( الجزء الأول )  
 العدد الثاني : تراثنا النقدي ( الجزء الثاني )  
 العدد الثالث : جماليات الإبداع والتغير الثقافي ( الجزء الأول )  
 العدد الرابع : جماليات الإبداع والتغير الثقافي ( الجزء الثاني )

### ب - كشاف الموضوعات

- ١ - الإبداع الفلسفي وشروطه  
 نظرة إلى المحاولات واستشراف للمستقبل  
 - عزت قرني  
 \* ع ١١/٤ - ٢٦
- ٢ - الأبعاد النظرية لقضية السرقات  
 ونطبقاتها في النقد العربي القديم  
 - محمد مصطفى هذارة  
 \* ع ١٢٤/١ - ١٣٦
- ٣ - ابن قتيبة وما بعده :  
 القصيدة العربية الكلاسيكية والأوجه البلاغية للرسالة  
 - ياروسلاف ستكيفتش  
 - ترجمة : مصطفى رياض  
 \* ع ٧١/٢ - ٧٨
- ٤ - أبو تمام في « موازنة » الأمدى  
 حصر المؤسسة النقدية لشعر البديع  
 - سوزان بينكني ستكيفتش  
 - ترجمة : أحمد عثمان  
 \* ع ٤٢/٢ - ٥٨
- ٥ - الاختلاف المرجأ  
 - جاك ديريدا  
 - ترجمة : هدى شكرى عباد  
 \* ع ٥٢/٣ - ٦٧
- ٦ - الأدب وجدليات التحديث  
 - فيتونس كافوليس  
 - ترجمة وتقديم : محمد حافظ دياب  
 \* ع ٩٩/٣ - ١٠٧
- ٧ - الأرض وزينب  
 - تجربة نقدية  
 - الحبيب الدائم ربي  
 \* ع ١٥٥/٤ - ١٦٦
- ٨ - الاستعارة بين النظرية والتطبيق  
 حتى القرن الخامس الهجري  
 ( رسائل جامعية )  
 - عرض : عبد القادر زيدان  
 \* ع ٢٣٤/٢ - ٢٣٨
- ٩ - الأشواق النათية  
 مدخل إلى شاعرية « الشابي »  
 - حمادي صمود  
 ( تجربة نقدية )  
 \* ع ١٦٥/٢ - ١٧٨
- ١٠ - الإطار الشعري وفلسفته  
 في النقد العربي القديم  
 - يوسف بكار  
 \* ع ٥٦/١ - ٦٤
- ١١ - ألف ليلة وليلة في ضوء النقد الفرنسي المعاصر  
 ( عرض كتاب )  
 تأليف : أندريه ميكيل  
 - عرض : هيام أبو الحسين  
 \* ع ٢٠٩/٤ - ٢١٦
- ١٢ - أما قبل  
 - رئيس التحرير  
 \* ع ٤/١

- ٢٤ - التحليل البنائي للقصيدة الجاهلية : دراسة تطبيقية .  
(رسائل جامعية) .  
- عرض: حسن البنا .  
\* ع ٢١٧ - ٢١٩
- ٢٥ - تشكيل فضاء النص .  
في «تراثها زعفران» (متابعات) .  
- اعتدال عثمان .  
\* ع ١٦٢ - ١٦٩
- ٢٦ - جدلية الجنون والإبداع .  
- يحيى الرخاوي .  
\* ع ٣٠ - ٥٨
- ٢٧ - جماليات الإبداع بين العمل الفني وصاحبه .  
- لطفى عبد البديع .  
\* ع ٥٩ - ٦٤
- ٢٨ - جمالية الإبداع العربي .  
- عفيف بهنسى .  
\* ع ٢٧ - ٢٩
- ٢٩ - جماليات الحساسية الجديدة والتغير الثقافي .  
- صبرى حافظ .  
\* ع ٦٥ - ٩٤
- ٣٠ - جماليات القصيدة التقليدية .  
بين التنظير النقدي والخبرة الشعرية .  
- شكرى محمد عياد .  
\* ع ٥٩ - ٧٠
- ٣١ - حديث عيسى بن هشام .  
مجتمع متغير وثقافة متغيرة .  
- عصام بهى .  
\* ع ١٢٣ - ١٤٠
- ٣٢ - حراكية الواقع الأسطوري في شعر .  
«حسب الشيخ جعفر» .  
قراءة في ديوانى .  
«زيارة السيدة السومرية» و«عبر الحائط : في المرأة» .  
- وليد منير .  
\* ع ١٧٠ - ١٧٨
- ٣٣ - «حضرة المحترم»  
أو أنسنه السردى الأيديولوجى .  
(تجربة نقدية) .  
- محمد إسويلى .  
\* ع ١٣٥ - ١٦١
- ٣٤ - حنا مينه وتناقض وعى الكاتب .  
(تجربة نقدية) .  
- عباس أحمد لبيب .  
\* ع ١٦٧ - ١٩٧

- ١٣ - أما قبل  
- رئيس التحرير .  
\* ع ٤/٢
- ١٤ - أما قبل  
- رئيس التحرير  
\* ع ٤/٣
- ١٥ - أما قبل  
- رئيس التحرير  
\* ع ٤/٤
- ١٦ - أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة  
(عرض كتاب)  
- تصنيف : سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد  
قراءة : شكرى عياد  
\* ع ١٦٧ - ١٧٩
- ١٧ - الإيقاع في الشعر العربي .  
- خليل إده اليسوعى  
(وثائق عربية من مجلة المشرق - عام ١٩٠٠)  
\* ع ١٠٩ - ١٣١
- ١٨ - بدايات النظر في القصيدة .  
- فان جيلدر .  
ترجمة : عصام بهى .  
\* ع ١١ - ٣٣
- ١٩ - البديع العربي في القرن التاسع .  
- أغناطيوس كراتشكوفسكى .  
ترجمة وتقديم : مكارم الغمري .  
\* ع ٩٣ - ٩٩
- ٢٠ - البطل والرواية .  
الإبداع الأدبى في «الجنون» .  
(عرض كتاب) .  
تأليف : عبلة الروينى .  
فدوى مالطى دوجلاس .  
\* ع ٢٠٣ - ٢٠٨
- ٢١ - البلاغة والنقد في مصر في عهد المماليك .  
وكتاب جوهر الكثر لنجم الدين بن الأثير .  
- محمد زغلول سلام .  
\* ع ١٥٤ - ١٦٤
- ٢٢ - بنية الشعر عند فاروق شوشة .  
(متابعات) .  
- مصطفى عبد الغنى .  
\* ع ١٩٨ - ٢٢٢
- ٢٣ - بواكير المصطلحات النقدية .  
قراءة في كتاب «طبقات فحول الشعراء» لابن سلام  
الجمحى .  
- رجاء عيد .  
\* ع ١٠٧ - ١٢٢



- ٣٥ - حول بعض قضايا نشأة الرواية .  
- أمينة رشيد  
\* ع/١٠٨ - ١٢٢
- ٣٦ - حول روافد النقد الأدبي عند العرب .  
- أحمد طاهر حسنين .  
- ع/١٢ - ٢٠
- ٣٧ - خصائص الشروح العربية .  
- علي ديوان أبي تمام .  
- الهادي الجطلاوي .  
\* ع/١٣٧ - ١٥٣
- ٣٨ - دراما المجاز .  
- لطفى عبد البديع .  
\* ع/٩٩ - ١٠٦
- ٣٩ - الرواية المصرية وصورة المرأة .  
(١٩٨٨ - ١٩٨٥) .  
- (رسائل جامعية) .  
- سوسن ناجي رضوان .  
\* ع/٢٢٣ - ٢٣٠
- ٤٠ - شعر المقاومة منذ الحرب العالمية الثانية .  
(رسائل جامعية) .  
- عرض : غراء حسين مهنا .  
\* ع/١٨٧ - ١٩٠
- ٤١ - الشعر وصناعة الشعر في التراث .  
- حمادي صمود .  
\* ع/٧٦ - ٨٢
- ٤٢ - صياغة معيار : القصص الأمريكي الخيالي .  
- ريتشارد أومان .  
- ترجمة : إبراهيم زكي خورشيد .  
\* ع/٨٤ - ٩٨
- ٤٣ - طبيعة الشعر عند حازم القرطاجني .  
- نوال الإبراهيم .  
\* ع/٨٣ - ٩٢
- ٤٤ - عن الصيغة الإنسانية للدلالة .  
- مصطفى ناصف .  
\* ع/٩٠ - ٩٨
- ٤٥ - في مسألة البديل لعروض الخليل :  
دفاع عن فايل .  
(مراجعات)  
- سعد مصلوح .  
\* ع/٢٠٤ - ٢١٧
- ٤٦ - قراءة في رواية «السيد من حقل السبانخ» .  
أويوتوبيا عصر العلم .  
- حسين عيد .  
- متابعات .  
\* ع/٢٢٣ - ٢٣٦
- ٤٧ - قراءة محدثة في ناقد قديم «ابن المعتز» .  
- جابر عصفور .  
\* ع/١٠٠ - ١٢٣
- ٤٨ - قصص الحداثة .  
- نبيلة إبراهيم .  
\* ع/٩٥ - ١٠٧
- ٤٩ - القيمة المعرفية للأدب .  
- واين شوماخر .  
- ترجمة وتقديم : سعيد توفيق .  
\* ع/٢٥ - ٣٣
- ٥٠ - كتاب العروض للأخفش (وثائق) .  
- تحقيق وتقديم : سيد البحراوي .  
- مراجعة : محمود مكى .  
\* ع/١٢٥ - ١٣٤
- ٥١ - كشف المجلد السادس - التحرير .  
\* ع/٢٣١ - ٢٣٨
- ٥٢ - اللسانيات . وأسسها المعرفية (عرض كتاب) .  
- تأليف : عبد السلام المسدي .  
- عرض : محمد عبد المطلب .  
\* ع/١٧٩ - ١٨٦
- ٥٣ - اللفظ والمعنى في البيان العربي .  
- محمد عابد الجابري .  
\* ع/٢١ - ٥٥
- ٥٤ - المسرح والشعر .  
- سامية أحمد أسعد .  
\* ع/١٤١ - ١٥١
- ٥٥ - مشكلة الهجرة في أعمال «محمد عبد المولى» القصصية .  
(متابعات)  
- وهب رومية .  
\* ع/١٧٩ - ٢٠٣
- ٥٦ - المصطلح اللساني وتحديث العروض العربي .  
(مراجعات)  
- سعد مصلوح .  
\* ع/١٨٠ - ٢٠٢



مركز تحقيق وتطوير علوم

- ٦٥ - النظرية النسبية في الأدب الحديث .  
 نظرة عامة ونظرة خاصة في رواية «الصخب والعنف» .  
 - جولي م . جونسون .  
 - ترجمة : محمد بري .  
 \* ع ٧٦/٣ - ٨٣ .
- ٦٦ - النقد اللغوي في التراث العربي .  
 - عبد الحكيم راضي .  
 \* ع ٧٩/٢ - ٨٩ .
- ٦٧ - نموذج الخطيئة/التكفير  
 والبحث عن شاعرية النص الأدبي .  
 (عرض كتب) .  
 تأليف : عبد الله محمد الغدامي .  
 - عرض ومناقشة : وليد منير .  
 \* ع ٢٢٩/٢ - ٢٣٣ .
- ٦٨ - هذا العدد .  
 - التحرير .  
 \* ع ١١/٥ - ١١ .
- ٦٩ - هذا العدد .  
 - التحرير .  
 \* ع ٩/٥ - ٩ .
- ٧٠ - هذا العدد .  
 - التحرير .  
 \* ع ١٠/٥ - ١٠ .
- ٧١ - هذا العدد .  
 - التحرير .  
 \* ع ١٠/٥ - ١٠ .
- ٧٢ - هذا العدد This Issue  
 ترجمة : فخرى قسطندي .  
 \* ع ٢٣٨/٢ - ٢٤٦ .
- ٧٣ - هذا العدد This Issue  
 - ترجمة : سوزان بينكني مستكيفتش .  
 \* ع ٢٤١/٢ - ٢٤٦ .
- ٧٤ - هذا العدد This Issue  
 - ترجمة : نهاد صليحة .  
 \* ع ٢٠٦/٣ - ٢١٤ .
- ٧٥ - هذا العدد This Issue  
 - ترجمة : نهاد صليحة .  
 \* ع ٢٣٩/٤ - ٢٣٩ .
- ٧٦ - الوظيفة الأدبية والشعر الحر .  
 - فرناندو لاثارو كاريتير .  
 - ترجمة : محمود السبا على محمود .  
 \* ع ٤٦/٣ - ٥١ .

- ٥٧ - المعاصرة وتحرر الأدب من الأخلاقية :  
 الغائية والرسالة  
 عند جويس وفورد وبيروست .  
 - ديفيد سيدورسكي .  
 - ترجمة : أمين العيوطي .  
 \* ع ٦٨/٣ - ٧٥ .
- ٥٨ - مفاهيم الأدب  
 بوصفها أطراً للإدراك النقدي .  
 - هـ . فيردا سدونك .  
 - ترجمة وتقديم : حسن البنا عز الدين .  
 \* ع ٣٤/٣ - ٤٥ .
- ٥٩ - مفهوم الأدبية  
 في التراث النقدي إلى نهاية القرن الرابع .  
 (عرض كتاب) .  
 تأليف : توفيق الزيندي .  
 - عرض ومناقشة : أحمد طاهر حسنين .  
 \* ع ٢١٨/٢ - ٢٢٨ .
- ٦٠ - مفهوم الشعر عند السجلماسي .  
 - ألفت كمال الروبي .  
 \* ع ٣٤/٣ - ٤١ .
- ٦١ - مفهوم العلامة في التراث .  
 - محمد عبد المطلب .  
 \* ع ٦٥/١ - ٧٥ .
- ٦٢ - ملاحظات حول مسألة  
 العلاقة بين الكم والنبر في الشعر العربي .  
 - سعيد بحيري .  
 (مراجعات) .  
 \* ع ١٩١/٣ - ٢٥٠ .
- ٦٣ - مناقشة حول القيمة الفنية  
 بين الناقد الأدبي تيري إيجلتون  
 والناقد الفني بيتر فولر .  
 - ترجمة وتقديم : نهاد صليحة .  
 \* ع ١١/٣ - ٢٤ .
- ٦٤ - المنهج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي  
 (رسائل جامعية) .  
 - عرض : عبد الفتاح محمد أحمد .  
 \* ع ٢٢٠/٢ - ٢٢٢ .



## ج - كشف المؤلفين

- ١ - إبراهيم زكى خورشيد (ترجمة) .
- صباغة معيار :
- القصص الأمريكى الخيالى .
- ريتشارد أومان .
- \* ع ٨٤ - ٩٨ .
- ٢ - أحمد طاهر حسنين .
- حول روافد النقد الأدبى عند العرب .
- \* ع ١٢ - ٢٠ .
- ٣ - أحمد طاهر حسنين (عرض كتب) .
- مفهوم الأدبية فى التراث النقدى إلى نهاية القرن الرابع .
- \* ع ٢١٨ - ٢٢٨ .
- ٤ - أحمد عثمان (ترجمة) .
- أبو تمام فى «موازنة» الأمدى .
- حصص المؤسسة النقدية لشعر البديع .
- سوزان بينكى ستكيفتش .
- \* ع ٤٢ - ٥٨ .
- ٥ - اعتدال عثمان (متابعات) .
- تشكيل فضاء النص
- فى «تراها زعفران» .
- \* ع ١٦٢ - ١٦٩ .
- ٦ - أغناطيوس كراتشكوفسكى .
- البديع العربى فى القرن التاسع .
- ترجمة وتقديم : مكارم الغمرى .
- \* ع ٩٣ - ٩٩ .
- ٧ - ألفت كمال الروبى .
- مفهوم الشعر عند السجلماسى .
- \* ع ٣٤ - ٤١ .
- ٨ - أمين العيوطى (ترجمة) .
- المعاصرة وتحرر الأدب من الأخلاقية :
- الغائية والرسالة عند جويس وفورد وبيروست
- ديفيد سيدورسكى .
- \* ع ٦٨ - ٧٥ .
- ٩ - أمينة رشيد .
- حول بعض قضايا الرواية .
- \* ع ١٠٨ - ١٢٢ .
- ١٠ - التحرير .
- هذا العدد .
- \* ع ٥ - ١١ .
- ١١ - التحرير .
- هذا العدد .
- \* ع ٥ - ٩ .
- ١٢ - التحرير .
- هذا العدد .
- \* ع ٥ - ١٠ .
- ١٣ - التحرير .
- هذا العدد .
- \* ع ٥ - ١٠ .
- ١٤ - التحرير .
- كشف المجلد السادس
- \* ع ٢٣١ - ٢٣٨ .
- ١٥ - جابر عصفور .
- قراءة محدثة فى ناقد قديم «ابن المعتز» .
- \* ع ١٠٠ - ١٢٣ .
- ١٦ - جاك ديريدا .
- الاختلاف المرجأ .
- ترجمة : هدى شكرى عياد .
- \* ع ٥٢ - ٦٧ .
- ١٧ - جولى م . جونسون .
- النظرية النسبية فى الأدب الحديث .
- نظرة عامة ونظرة خاصة .
- فى رواية «الصخب والعنف» .
- ترجمة : محمد بربرى .
- \* ع ٧٦ - ٨٣ .
- ٢٨ - الحبيب الدائم ربي (تجربة نقدية) .
- الأرض وزينب .
- \* ع ١٥٥ - ١٦٦ .
- ١٩ - حسن البنا عز الدين . (ترجمة)
- مفاهيم الأدب بوصفها أطراً للإدراك النقدى .
- هـ . فيرداسدونك .
- \* ع ٣٤ - ٤٥ .
- ٢٠ - حسن البنا عز الدين (رسائل جامعية) .
- التحليل البنائى للقصيد الجاهلية : دراسة تطبيقية .
- \* ع ٢١٧ - ٢١٩ .
- ٢١ - حسين عيد (متابعات) .
- قراءة فى رواية «السيد من حقل السبانخ» .
- أويوتوبيا عصر العلم .
- \* ع ٢٢٣ - ٢٣٦ .
- ٢٢ - حمادى صمود .
- الشعر وصفة الشعر فى التراث .
- \* ع ٧٦ - ٨٢ .
- ٢٣ - حمادى صمود .
- الأشواق النائية .
- مدخل إلى شاعرية «الشباب» .
- تجربة نقدية .
- \* ع ١٦٥ - ١٧٨ .



مركز تحقيق تكملة علوم إسلامي

- ٢٤ - خليل إده اليسوعي .  
(وثائق عربية من مجلة المشرق - عام ١٩٠٠) .  
- الإيقاع في الشعر العربي .  
\* ع ١٠٩ - ١٣١ .
- ٢٥ - ديفيد سيدورسكي .  
- المعاصرة وتحرر الأدب من الأخلاقية :  
الغائية والرسالة .  
عند جويس وفورد وبروست .  
- ترجمة : أمين العبوطي .  
\* ع ٦٨ - ٧٥ .
- ٢٦ - رجاء عيد .  
- بواكير المصطلحات النقدية .  
قراءة في كتاب «طبقات فحول الشعراء» .  
لابن سلام الجعفي .  
\* ع ١٠٧ - ١٢٢ .
- ٢٧ - ريتشارد أومان .  
- صياغة معيار :  
القصص الأمريكي الخيالي .  
- ترجمة : إبراهيم زكي خورشيد .  
\* ع ٨٤ - ٩٨ .
- ٢٨ - رئيس التحرير .  
- أما قبل .  
\* ع ٤/١ .
- ٢٩ - رئيس التحرير .  
- أما قبل .  
\* ع ٤/٢ .
- ٣٠ - رئيس التحرير .  
- أما قبل .  
\* ع ٤/٣ .
- ٣١ - رئيس التحرير .  
- أما قبل .  
\* ع ٤/٤ .
- ٣٢ - سامية أحمد أسعد .  
- المسرح والشعر .  
\* ع ١٤١ - ١٥١ .
- ٣٣ - سعد مصلوح (مراجعات) .  
- في مسألة البديل لعروض الخليل :  
دفاع عن فايل .  
\* ع ٢٠٤ - ٢١٧ .
- ٣٤ - سعد مصلوح (مراجعات) .  
- المصطلح اللساني وتحديث العروض العربي .  
\* ع ١٨٠ - ٢٠٢ .
- ٣٥ - سعيد بحيري (مراجعات) .  
- ملاحظات حول مسألة العلاقة بين الكم والنبر .  
في الشعر العربي .  
\* ع ١٩١ - ٢٠٥ .
- ٣٦ - سعيد توفيق (ترجمة وتقديم) .  
- القيمة المعرفية للأدب .  
- واين شوماخر .  
\* ع ٢٥ - ٣٣ .
- ٣٧ - سوزان بينكني ستكيفتش .  
- أبو تمام في «موازنة» الأمدى .  
- حصر المؤسسة النقدية لشعر البديع .  
\* ع ٤٢ - ٥٨ .
- ٣٨ - سوزان بينكني ستكيفتش (ترجمة) .  
This Issue .  
\* ع ٢٤١ - ٢٤٦ .
- ٣٩ - سوسن ناجي رضوان (رسائل جامعية) .  
- الروائية المصرية وصورة المرأة .  
(١٨٨٨ - ١٩٨٥) .  
\* ع ٢٢٣ - ٢٣٠ .
- ٤٠ - سيد البحراوى .  
- مراجعة : محمود مكي .  
- كتاب العروض للأخفش .  
( وثائق ) .  
\* ع ١٢٥ - ١٣٤ .
- ٤١ - شكرى محمد عياد .  
- جماليات القصيدة التقليدية .  
\* ع ٥٩ - ٧٠ .
- ٤٢ - شكرى محمد عياد (عرض كتاب) .  
- أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة .  
\* ع ١٦٧ - ١٧٩ .
- ٤٣ - صبرى حافظ .  
- جماليات الحساسية الجديدة والتغير الثقافي .  
\* ع ٦٥ - ٩٤ .
- ٤٤ - عباس أحمد لبيب (تجربة نقدية) .  
- حنا مينه وتناقض وعي الكاتب .  
\* ع ١٦٧ - ١٩٧ .
- ٤٥ - عبد الحكيم راضي .  
- النقد اللغوي في التراث العربي .  
\* ع ٧٩ - ٨٩ .
- ٤٦ - عبد الفتاح محمد أحمد (رسائل جامعية) .  
- المنهج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي .  
\* ع ٢٢٠ - ٢٢٢ .
- ٤٧ - عبد القادر زيدان (رسائل جامعية) .  
- الاستعارة بين النظرية والتطبيق .  
حتى القرن الخامس الهجري .  
\* ع ٢٣٤ - ٢٣٨ .
- ٤٨ - عزت قرني .  
- الإبداع الفلسفي وشروطه -  
نظرة إلى المحاولات واستشراف للمستقبل .  
\* ع ١١ - ٢٦ .



مركز تحقيق وتطوير علوم العربية



- ٤٩ - عصام بهي (ترجمة) .  
- بدايات النظر في القصيدة .  
- فان جيلدر .  
ع ١١/٢ - ٣٣ \*  
٥٠ - عصام بهي .  
- حديث عيسى بن هشام .  
- مجتمع متغير وثقافة متغيرة .  
ع ١٢٣/٤ - ١٤٠ \*
- ٥١ - عفيف بهنسي .  
- جماليات الإبداع العربي .  
ع ٢٧/٤ - ٢٩ \*
- ٥٢ - غراء حسين مهنا (عرض رسالة جامعية) .  
- شعر المقاومة منذ الحرب العالمية الثانية .  
ع ١٨٧/٣ - ١٩٠ \*
- ٥٣ - فان جيلدر .  
- بدايات النظر في القصيدة .  
- ترجمة : عصام بهي .  
ع ١١/٢ - ٣٣ \*
- ٥٤ - فخرى قسطندي (ترجمة) .  
- هذا العدد This Issue .  
ع ٢٣٨/١ - ٤٤٦ \*
- ٥٥ - فدوى مالطي دوجلاس (عرض كتاب) .  
- البطل والرواية .  
- الإبداع الأدبي في «الجنون» .  
ع ٢٠٣/٤ - ٢٠٨ \*
- ٥٦ - فرناندو لاثارو كاريير .  
- الوظيفة الأدبية والشعر الحر .  
- ترجمة : محمود السيد على محمود .  
ع ٤٦/٣ - ٥١ \*
- ٥٧ - فيتوتس كافوليس .  
- الأدب وجدليات التحديث .  
- ترجمة وتقديم : محمد حافظ دياب .  
ع ٩٩/٣ - ١٠٧ \*
- ٥٨ - لطفى عبد البديع .  
- دراما المجاز .  
ع ٩٩/٢ - ١٠٦ \*
- ٥٩ - لطفى عبد البديع .  
- جماليات الإبداع بين العمل الفني وصاحبه .  
ع ٥٩/٤ - ٦٤ \*
- ٦٠ - محمد إسويق (تجربة نقدية) .  
- «حضرة المحترم» .  
- أوأنسة السردى الأيديولوجى .  
ع ١٣٥/٣ - ١٦١ \*
- ٦١ - محمد بريرى (ترجمة) .  
- النظرية النسبية في الأدب الحديث .  
- نظرة عامة ونظرة خاصة  
في رواية «الصخب والعنف» .  
- جولى م . جونسون .  
ع ٧٦/٣ - ٨٣ \*
- ٦٢ - محمد حافظ دياب .  
- الأدب وجدليات التحديث .  
- فيتوتس كافوليس .  
ع ٩٩/٣ - ١٠٧ \*
- ٦٣ - محمد زغللول سلام .  
- البلاغة والنقد في مصر في عهد المماليك  
وكتاب جواهر الكثر لنجم الدين بن الأثير  
ع ١٥٤/١ - ١٦٤ \*
- ٦٤ - محمد عابد الجابري .  
- اللفظ والمعنى في البيان العربي  
ع ٢١/١ - ٥٥ \*
- ٦٥ - محمد عبد المطلب .  
- مفهوم العلامة في التراث  
ع ٦٥/١ - ٧٥ \*
- ٦٦ - محمد عبد المطلب (عرض كتاب) .  
- اللسانيات وأسسها المعرفية  
- عبد السلام المسدي  
ع ١٧٩/٣ - ١٨٦ \*
- ٦٧ - محمد مصطفى هذارة .  
- الأبعاد النظرية لقضية السرقات  
وتطبيقاتها في النقد العربي القديم  
ع ١٢٤/١ - ١٣٦ \*
- ٦٨ - محمود السيد على محمود (ترجمة) .  
- الوظيفة الأدبية والشعر الحر  
- فرناندو لاثارو كاريير  
ع ٤٦/٣ - ٥١ \*
- ٦٩ - محمود مكى (مراجعة) .  
- كتاب العروض للأخفش  
(وثائق)  
- سيد البحرأوى  
ع ١٢٥/٢ - ١٣٤ \*
- ٧٠ - مصطفى رياض (ترجمة) .  
- ابن قتيبة وما بعده :  
القصيدة العربية الكلاسيكية  
والأوجه البلاغية للرسالة .  
- ياروسلاف ستكيفتش  
ع ٧١/٢ - ٧٨ \*
- ٧١ - مصطفى عبد الغنى (متابعات) .  
- بنية الشعر عند فاروق شوشة  
ع ١٩٨/١ - ٢٢٢ \*



مركز تحقيق تكملة علوم إسلامي

- ٧٢ - مصطفى ناصف  
- عن الصيغة الإنسانية للدلالة .  
\* ع/٩٠ - ٩٨
- ٧٣ - مكارم الغمري (ترجمة وتقديم)  
- البديع العربي في القرن التاسع  
- أغناطيوس كراتشكوفسكي  
\* ع/٩٣ - ٩٩
- ٧٤ - نبيلة إبراهيم  
- قصص الحداثة  
\* ع/٩٥ - ١٠٧
- ٧٥ - نهاد صليحة (ترجمة وتقديم)  
- مناقشة حول القيمة الفنية بين الناقد الأدبي  
- تيري إيجلتون والناقد الفني بيتر فولر  
\* ع/١١ - ٢٤
- ٧٦ - نهاد صليحة (ترجمة)  
- This Issue  
\* ع/٢٠٦ - ٢١٤
- ٧٧ - نهاد صليحة (ترجمة)  
- This Issue  
\* ع/٢٣٩
- ٧٨ - نوال إبراهيم  
- طبيعة الشعر عند حازم القرطاجني  
\* ع/٨٣ - ٩٢
- ٧٩ - هـ . فريد اسدونك  
- مفاهيم الأدب بوصفها أطراً للإدراك النقدي  
- ترجمة وتقديم : حسن البنا عز الدين  
\* ع/٣٤ - ٤٥
- ٨٠ - الهادي الجطلاوي  
- خصائص الشروح العربية على ديوان أبي تمام  
\* ع/١٣٧ - ١٥٣
- ٨١ - هدى شكرى عياد (ترجمة)  
- الاختلاف المرجأ  
- جاك ديريدا  
\* ع/٥٢ - ٦٧
- ٨٢ - هيام أبو الحسين  
- (عرض كتاب)  
- ألف ليلة وليلة في ضوء النقد الفرنسي المعاصر  
\* ع/٢٠٩ - ٢١٦
- ٨٣ - واين شومانر  
- القيمة المعرفية للأدب  
- ترجمة وتقديم : سعيد توفيق  
\* ع/٢٥ - ٣٣
- ٨٤ - وليد منير  
- (عرض كتاب)  
- نموذج الخطبة/ والتكفير  
- والبحث عن شاعرية النص الأدبي  
\* ع/٢٢٩ - ٢٣٣
- ٨٥ - وليد منير (متابعات)  
- حراكية الواقع الأسطوري في شعر  
« حسب الشيخ جعفر »  
- قراءة في ديوان :  
« زيارة السيدة السومرية » و « عبر الحائط : في المرأة »  
\* ع/١٧٠ - ١٧٨
- ٨٦ - وهب رومية (متابعات)  
- مشكلة الهجرة في أعمال « محمد عبد المولى » القصصية  
\* ع/١٧٩ - ٢٠٣
- ٨٧ - ياروسلاف ستكيفتش  
- ابن قتيبة وما بعده :  
- القصيدة العربية الكلاسيكية والأوجه البلاغية للرسالة .  
- ترجمة : مصطفى رياض  
\* ع/٧١ - ٧٨
- ٨٨ - يحيى الرخاوي  
- جدلية الجنون والإبداع  
\* ع/٣٠ - ٥٨
- ٨٩ - يوسف بكار  
- الإطار الشعري وفلسفته  
- في النقد العربي القديم  
\* ع/٥٦ - ٦٤



المحور القادم من مجلة  
« فصول »  
الشعر العربي الحديث

من المحاور القادمة لمجلة

« فصول »

\* قضايا المصطلح الأدبي

\* النقد العربي الحديث



مرکز تحقیقات کامپیوتر علوم اسلامی





fall short and where they excell.

The cultural contact between Egypt and Europe effected by the French Expedition was by no means the first of its kind. It was, however, the most far-reaching and widespread. It affected all aspects of life, particularly as Mohamed Ali championed the process of modernization and adopted many policies to speed it up by encouraging and expanding Egypt's cultural contacts with the west. These cultural contacts eventually led to fundamental changes in the sturcture of Arab society in general and Egyptian society in particular. Society witnessed the secularization of the law and education; the rise of an Egyptian middle class with distinct behavioural and cultural patterns that were more European than Egyptian or Islamic; the revival of Arabic poetry and its modernization under the influence of European poetry; the rise of new literary genres hitherto unknown in prose writing such as the novel, the play, the newspaper article and travel literature.

These and other aspects of change are revealed to the bemused eyes of the resurrected Pasha in Mowilhi's narrative through several incidents and encounters, so that the constant clash between the visitor from the past with all his ideas and preconceptions and the present illuminates dramatically the nature of the present and the gap that separates it from the past.

The author touches also upon the 'discourse' of Mowilhi (via his fictional hero) as a literary form that combines aspects of both the traditional 'Maqamah' and the western novel. In other words, the 'Hadith' is a new and significant literary form that expresses in its form the dialectic of east and west which engages its content and which also characterizes the transitional cultural moment which produced it.

The final essay in this issue of *Fusul* is 'Poetry and the Theatre'. In it Samia As'ad surveys the relationship between poetry and drama over the ages beginning with the Greek theatre which allocated verse to Tragedy and prose to Comedy, via the French theatre, and ending with modern Egyptian poetic drama.

She points out that in the great classical age of French drama which witnessed the monumental poetic tragedies of Racine and Corneille, another great figure, namely Moliere, chose to go against the time-hallowed rules and wrote comedy in verse as well as prose. Moliere, however, was more interested in the dramatic

quality of the language, i.e., its theatrical proficiency, than in prose or poetry as such.

With Diderot's plea for a new type of serious drama that deals with the lives of ordinary, middle-class people and Victor Hugo's subsequent efforts at romantic drama, verse began to lose its firm hold on the French classical theatre, and prose became increasingly the familiar vehicle for dramatic expression.

However, the close relationship between poetry and drama began to re-establish and assert itself in French drama once more with the advent of Symbolism. The Symbolists were intensely preoccupied with defining the real meaning of poetry and wrote plays that dealt essentially with metaphysical issues, themes, and conflicts disguised as characters and situations. Their plays, therefore, proved more fit for the study than the theatre, more fit for reading than acting. Indeed, Mallarme, curiously enough, looked forward to the day when the stage of the mind (in the process of reading) would finally replace the actual stage, when the imagination of the dramatist would be totally freed from the restricting conditions and demands of actual performance.

In Symbolist drama the balance tipped in favour of poetry. It is, therefore, of the utmost importance, the author argues, to differentiate between poetic drama and dramatic poetry. In poetic drama, drama takes precedence over poetry which is never allowed to take over and dominate the other elements. Dramatic poetry, on the other hand is poetry disguised in the form of drama. For poetry to be restored to and survive on the stage it has to exist in the form of poetic drama. In Egypt, Ahmad Shawky blazed the trail with verse plays heavily influenced by the French classical stage. In his plays, however, poetry existed for its own sake which gave the plays a predominantly lyrical rather than dramatic quality. He was, nevertheless a pioneer, and his experiments in this field fathered others. Indeed, since the sixties, poetic drama has flourished in Egypt at the hands of Abdul Rahman Al-Sharqawi, Salah Abdul Saboor, Nageeb Soroor, Faruq Guweida and others. We should note, however, the author concludes, that when we speak of language in the theatre nowadays we usually mean much more than the spoken word. The term theatre language now implies all the audio-visual elements of the performance so that now we can speak of a poetic theatre without necessarily meaning that the dramatic text itself is poetic.

Translated by:  
Nehad Selaiha



the attention to the traditional divisions into past, present and future. Spots of time overlap, intersect, and merge, and are held together by a densely suggestive and connotative language that transforms certain moments into inner revelations, or what James Joyce called 'epiphanies'.

As the concepts of time and space changed, so did the concept of the hero or main character. The hero in the modern narrative is an ordinary man, or a phantom human being that merges in other characters in search of unity and integration. Moreover, character in the modern novel does not refer back to any external reality, i.e., to any known types, or familiar models. Character has become part of the linguistic texture of the narrative and its structure. It cannot be defined in any other terms.

Nabila Ibrahim goes on to draw certain conclusions and argues that the modern narrative reflects a sense of bewilderment, of uncertainty, and a feeling of impotence and passivity. Paradoxically, however, its extreme conscious preoccupation with language and its insistence on drawing our attention to it seems to carry a positive quality and a sense of faith.

The essay concludes by pointing out two prominent techniques dominant in the modern narrative. These are paradox and the mythopoeic form. In this sense it draws nearer poetry in both its mode of language and structure.

The modern narrative is again the theme chosen by Amina Rashid in the following essay entitled "Observations on Some Issues Dealing with the Rise of the Novel". She begins by going back to the beginnings of the novel in the Europe of the 18th century to point out that social change as well as the swelling of the reading public and its variety helped to orient fiction in the direction of realism. She argues that the rise of the novel in Europe could be related to the climate of thought which was at once critically mature and reasonably settled. She attributes the absence of the novel form from Arabic literature to the absence of such climate. At a later stage the concept of a spatio-temporal milieu, or of a spatio-temporal psychological continuum played a crucial role in the development of the techniques of the novel. The new aesthetics of the novel were amply discussed and analysed by Hegel, Lukács and Bakhtin. Hegel and Lukács attempted to trace the similarities between the novel and the epic. Bakhtin, however, concentrated on differentiating the two in order to argue that the novel though still in its formative stage (unlike the epic and the tragedy) was the literary form most capable of expressing (through parody) life in its totality, or constantly updating the language of literature and of criticising both the language of literature and reality. The author quotes Sarraute's dictum that in a sceptical age, no one believes that anybody can come up with something new, and, therefore, the little and most insignificant realistic details become the most worthy of attention. In other

words, the age of enlightenment seems to have identified all literature with negation, rejection and scepticism of all heroics.

Movement and dynamicity, according to the author, seem to characterize the thought, example, and style of the age of scepticism. To support her argument she conducts an analysis of Diderot's work 'Jack the Fatalist' where she detects in the dialogue a quest for the truth, not a statement or a formulation of it, a quest replete with eloquent contradictions and expressive of the dialectical nature of the novel. It is this feature, in the opinion of the author, that makes this novel typical of its sceptical age and expressive of it, of its rejection and revolt, its quest for answers and its urge to change the shape of the world.

From European fiction Amina Rashid moves to the Tales of Isa Bin Hisham by Mowilhi where she traces another dialectic between the past and the present. The dialectic, she argues, reveals itself in the illustration and description of time and space in the tales, as well as in the movements of the characters. The fictional discourse of Mowilhi offers a palpable parody of Sheikh Rifa'a Al-Tahtawi's glorification of French civilization. The parody is laced with a sense of irony directed by the writer at himself so that the writer's sense of humour operates in two directions: he laughs at Tahtawi and at himself in the same work. The author of the article suspects that this mature ability to laugh at oneself will eventually be lost in Arabic literature as writers tend to take themselves more and more seriously.

The writer concludes by asserting that the development of an art form depends upon the degree of maturity that characterizes the question posed by the experience that needs to be formulated. A mature, sophisticated art form should eternally raise question marks and generate different views; it should activate the movement of thought, not obstruct it. We should, in the author's view, keep this in mind when considering our literary heritage and regard its classics as living experiences that relate at once to the present and the future and urge us to question them.

The tales, or, rather, narrative of Isa Bin Hisham by Mowilhi engages the attention of our penultimate contributor, Isam Bahiy and forms the subject of his 'discourse'. He regards Mowilhi's discourse via Isa Bin Hisham, as a voyage across a world torn by the winds of change which started blowing as the cannons of the French Expedition resounded. Just as Abu Al-Ala' Al Ma'arri had led his hero, Ibn Al-Quarih into the world of the after life and toured with him hell and paradise, so did Mowilhi with his hero, except that Mowilhi thought this life, in the reign of Ibrahim Pasha, more worthy of touring and more wonderful than the after life. In the introduction to his fictional narrative, Mowilhi stated his purpose: to describe and document the mores & manners of his age in all classes and to point out wherein they



all these things. in the indefinite area which is the work itself.

Sabry Hafiz's study which follows under the title "The Aesthetics of the New Sensibility and Cultural Change" is the second in a series of three related essays (or a triptych, as the author prefers to call them), the last of which has not yet appeared in print. The first essay in the series paved the way for the present study by tracing and analysing the various changes (socio-political and psycho-cultural) which have overtaken the Arab world in recent history and caused the image of reality to drastically and qualitatively change for the modern Arab writer:

The present essay concentrates on the literary response of the modern Arab writer to his changed world by examining the various modes of literary awareness that manifest themselves in modern Arabic literature. It, therefore, begins with a sociological reading of the literary testimonies of eighteen Egyptian writers of the seventies and eighties to establish this awareness of change. Afterwards it proceeds to define three concepts, namely: the rules of reference; modernism; and sensibility, which together form the essay's basic terminology. In the course of these definitions the author specifies the main features of the climate in which the various visions of Arab modernism took shape, and lists in this context nine rules and rubrics which are: urbanization; technological growth; the dehumanization of art; primitivism; eroticism; animonism; experimentalization; the loosening grip of the central authority and the undermining of the patriarchal mode of existence; the shattering shock of the loss of Palestine followed by the June defeat after the 6 day war.

Having defined its field and set up its signposts, the study offers its main literary hypothesis-namely that the history of modern Arabic literature has witnessed two major changes in literary sensibility. The first change occurred at the beginning of the century during the literary revival which witnessed, though in embryonic form, the first examples of the various fictional genres such as the novel, the short story and the written play. The tide of that new sensibility reached its highest point in the thirties and forties of this century, and then began to ebb in the fifties as it fell prey to several paradoxes.

The second change of sensibility started to germinate in the wake of World War II and the loss of Palestine to the Zionists. It made itself felt in several marginal works and finally crystallized in the literature of the sixties.

Drawing on Roman Jakobson's binary opposition of metonymy and metaphor, the study establishes a similar opposition between the two successive modern sensibilities. It proves that whereas the texts produced by the earlier sensibility refer to the world and relate to it associatively on the basis of metonymy, the texts of the later sensibility relate to reality homologically and parallactically on the basis of metaphor. The metonymic basis of

the earlier sensibility helps to explain several aspects and features of the criticism and literature of the period which witnessed the dominance of this mode of sensibility. Indeed, the present literary scene still carries traces and residuals of that metonymic literary mode. The modern sensibility, or, rather, the modernistic, on the other hand, is rooted in a changed view of the relation of literature to reality. It seeks to establish a creative dialectic between the text and the world, a dialectic that effectively reveals the complexity and richness of the world. In studying the relation between the texts of the new, or modernistic sensibility and reality the study underlines certain basic rules and rubrics that constitute the rules of reference to the world in these texts.

They include the concept of metaphor as synergy; the principles of foregrounding and backgrounding and dominance. These and other such concepts explain the dialectical and displacement principles which seem to dominate the relation between the aesthetics of the two sensibilities in modern literary texts. In this context, the author suggests an explanatory diagram of a circle in which the centre represents the new sensibility and the circumference, in places, the residuals of the older sensibility of the thirties and forties with its dependence on the metonymic rules of reference to the world. Such a diagram could at once explain and illustrate the sense of perpetual tension that seems to characterize the texts of the new sensibility-a tension born of their perpetual striving to cross the radius from the circumference of the older metonymic rules of reference to the centre which fully crystallizes the new metaphoric mode. The centre, however, will remain forever a hypothesis whose horizon each work of art will seek to expand and reshape.

Still on the theme of modernism, Nabila Ibrahim contributes the following essay entitled "The Modern Narrative" which she argues rejects the traditional forms of narration in an attempt to restore equilibrium to life. Contrary to the traditional narrative, the modern narrative deliberately seeks to weaken its links with reality, and reveals in its very form which tends towards abstraction and draws intensely on the resources of the imagination the artist's divided feeling about reality, i.e., his desire to assimilate it and his aversion to imitating it. The concepts of time and space have naturally changed in the modern narrative to accommodate this divided awareness. Places are no longer individualized and sufficiently characterized in terms of their history to give them the illusion of independence from the narrative and bring them nearer external reality. Instead, space has become internalized in the modern narrative and part of a personal experience. Indeed, space has become no more and no larger than the psychic field.

Similarly, the concept of time has changed in the modern narrative. The chronological order has been replaced by an impressionistic time sequence that pays lit-



pressure sharpens and deepens the artist's consciousness and activates its various cognitive systems to absorb and accommodate these primeval symbols and images of human experience. Out of such tensions the work of art is created.

The creative process, however, as the author goes on to point out, is far more complex than that; it cannot be accounted for or explained simply in terms of the assimilation of earlier experience or simpler modes of consciousness: it involves other complex and intense processes which have to be traced and examined scientifically such as the relation and form of interaction between the Gestalt mode of Consciousness, for instance, and the so called collective memory, or the concept of the multi-structured consciousness vis a vis the idea of the multiple personality. In support of his argument, the author analyzes the creative experiences of certain artists in the light of what they themselves have written concerning the initial stage in the creative process. In each case, Yahya Al-Rakhawy concentrates on the processes of cognitive activation as the key to understanding the creative process, distinguishing all the time between what qualifies as graphic or iconic and what can be regarded as "Endocepts".

The author concludes by drawing attention to the importance of distinguishing the different levels of creative activity which include the transcendent or sublimational, the vicarious or substitutional, the incomplete, and the frustrated, as well as the non-creative and the counterfeit. It is also necessary in his view to study the essential differences between those levels of creative activity and the correspondent levels of mental aberration. The author also suggests certain practical uses in this type of analysis for the current critical theories relating to modernism, the development of language, and the intimate personal experience in the literature of mysticism.

The next study, by **Lutfi Abdul Badi**, entitled "**Aesthetics in Relation to the Artist and the Work of Art**", centres on the question of whether the aesthetic quality of a work predates its actual creation, i.e. exists potentially in the mind of the artist, or comes into existence as a result of the finished product. Nearly all aesthetic theories, in the author's view, have preoccupied themselves with this question with widely varying results.

The Arabic Romantic trend, for instance, championed feeling, what Wordsworth once called 'the thinking heart', as the prime source of real knowledge. It was no wonder the movement displayed the all too familiar features of European Romanticism, such as heightened emotionalism, restlessness, the sense of wonder, the humanist impulse, and the love of nature, and emphasized the organic unity of the poem and the individuality of the poet's personality, imagination, and style. In this the Arab Romantics were echoing the aesthetic theory which regarded art as an intimately personal activity of the artist, an extension of his personality and a reflection

of his mind whose vitality and emotional tone transformed his representation of reality.

At a later stage, neo-romanticism injected into the old romanticism new ideas which made it into an idealistic aesthetic theory concerned primarily with the content rather than the form of poetry. The new theory concentrated on the origin of the poem, the material from whence it took shape. In other words, it ignored the actual poem, concentrating on the content of the experience that gave rise to it. These ideas gave birth to what may be called the fallacy of the origin of a work of art. Jack Marenan, for instance, claimed that the understanding of a poem depended on our knowledge of what passed through the poet's mind and his state of feeling when he was writing it, Husserl on the other hand emphatically declares that the nearer we get to the root source of a work of art the farther we are from its artistic meaning. Freud too had something to say on the matter. In his later writings he claimed that the creative impulse of the artist is not subject to his will, but independent of it. The preoccupation with the relation of the poet to his work helped to alienate criticism and aesthetic theory from poetry and poetic language.

Putting aside the relation of the artist to his creation, a relation that has led criticism into a terrible impasse, the author proposes language and its development as the proper field for criticism, particularly since poetry, in the final analysis, is essentially language organized in a particular manner. The history and development of such organization is the proper material for critical investigation. The author of the article cites Roland Barthes's distinction between classical poetry which he calls mere 'writing' and modern poetry which he designates as style in the sense of being an independent linguistic code embodying the personal myths of the artist. The words of a poem, however, do not simply refer back to the artist's personal myths, the author argues, but relate, as Barthes omitted to mention, and their interaction redefines them and generates new meanings so that the signifier becomes of equal value in constructing the meaning of the poem to the signified. The author then touches upon the question of the arbitrariness of the sign and points out that in handling a poem the primary concern should not be the tracing of the principle of unity which governs its construction but, rather, the effective interaction of its constituent units.

Concerning the question of tradition and the individual talent, the author declares that the whole issue dates back to the 19th century, particularly to the arguments surrounding Shakespeare's achievement when such terms as 'tradition, originality, and genius' made their way into the current aesthetic terminology. Nowadays, we no longer speak of the genuineness of a work of art in terms of its external origins in the private experience of the poet, or his heart-felt feelings, nor do we seek our touch-stone in Rilke's simple, beautiful things. We seek the reality of the work of art in an area behind



The author concludes by listing certain conditions which he regards as essential for the project of a true Egyptian philosopher. These include freedom of thought, collective effort, The right climate for research, the renunciation of all pre-conceptions, national and foreign, and starting with a *tabula rasa* as it were setting aside the traditional, irksome, and ultimately futile problems of philosophy, and seeking the food for thought in the creative products of the Egyptian mind, the central issues of the Islamic heritage, and the problems posed by the future. For an Egyptian philosopher to be truly creative, the author finally stresses, he has to take for his starting point his keen sense of his own identity as an Egyptian and then expand in other directions, Eastern, and Western, Islamic and otherwise.

From the world of philosophy we withdraw with Afif Bahnasy into the world of Islamic Art. His concise and rather cryptic study which carries the title "**The Aesthetic Principles of Arab Art**" argues that it is both wrong and unfair to interpret and evaluate Islamic art according to the aesthetic precepts laid down by western aestheticians such as Hegel, or Kant, and advocates a new Arab Aesthetics. It is true that a quality of 'passionate worship', has been detected as the most prominent feature of all the manifestations of Arab and Islamic culture and civilization. However, the absolute ideal of that culture — God (Allah) — has been variously and erroneously interpreted, and the misconceptions later developed into settled theories and ideologies.

Leaving such theories and ideologies aside, the author proposes a simpler criterion: since all Arabic Islamic Art strives to follow the example of this Absolute Ideal, the only criterion for evaluation in this case should be the work of art's degree of failure or success in achieving this end. The Absolute Ideal functions as a link between the worker and the work, the artist and the artifact, i.e. between the subject and the object. And since both subject and object are relative, the relation of both to the absolute ideal establishes a dialectic between the temporal and the eternal, the relative and the absolute. It is this dialectic, according to the author, which has made Islamic art in all its variety a truly social art available to all classes.

The Islamic ideal is achieved and works partly through intuition, partly through ideology. Intuitively the artist ignores the external aspect of things to concentrate on their inner meaning. This is best exemplified in the Arabesque style of decoration and in Arabic architecture which reflects, more eloquently and deeply, the meaning the Romans had in mind when they talked of the Goddess of the hearth Vesta (or Hestia in Greek which is the name the author uses). As for ideology, it comes into play in the interpretation of the ideal presence immanent in the work of art and symbolized by the number 'One' which precedes all numbers. And just as the intricate inter-twining of leaf, flower, or geometrical designs in Arabesque decoration is practically limitless,

so is the relation of the moslem Arab to the Absolute Ideal: at once constant (as the motif of the leaf or star in Arabesque), and infinitely free and varied. Similarly, the design of the Islamic city represents not restriction, but an eternal promise of a return to a timeless, unchanging Absolute, and embodies the sense of security and peace that goes with it. The Arab moslem lives in constant communion with the primal consciousness. This guarantees his total freedom, though it is a freedom difficult to express existentially except, perhaps, in terms of the creative act and its responsibility.

In the next essay, entitled "**The Dialectics of Madness and Creativity**", we move with Yahya Al-Rakhawi into the realm of psychology — the psychology of the creative process. The Poet and the Madman have long been associated in the imagination of humanity as representing two heightened modes of consciousness at variance with the ordinary. The study adopts a dialectical approach as it examines and compares the modes of primitive and conceptual cognition on the one hand, and the initial stages in the processes of madness and artistic creation, on the other.

Researchers have differed widely in defining the concepts of madness and creativity. The two processes, however, the author argues, share the same starting point though they lead to different results. They both originate in a sense of alienation which generates the desire to counter and overcome it.

The creative process is a complex and subtle cognitive process which exposes the hidden and activates the latent. In it invention takes the form of a complex pattern, a structure that involves the activation of various cognitive levels and their interaction which results in the artistic product.

Madness, on the other hand, lacks a project and an objective. It aims primarily at contradicting and refuting the sense of alienation. The activation of the various cognitive levels which this desire induces, however, is not constructive; it only produces dissolution, disintegration, and regression.

The process of activation which characterizes the two mental states (the creative and the deranged) however, is also accompanied by a process of suppression. What gets suppressed is the primitive mode of cognition, particularly its earliest graphic or iconic stage and subsequent "Endogenous" symbolic stage which involves the formation of what is termed 'Endocepts'. In the latter stage, the body of cognitive experience forms an indivisible whole that resists fragmentation or abstraction into words or labels that refer back collectively to simple perpetual constituents. It can only reveal itself, and, indeed, presses urgently to do so, in images and symbols. The pressure is relieved if these images are revealed in dreams; otherwise they find their way into the mainstream of consciousness and take the shape of hallucinations. In the case of the creative process, however, the



# THIS ISSUE

---

## ABSTRACT

This Issue of "Fusul" further pursues the inquiry into the Dialectics of Aesthetics and Cultural Change started in the previous issue. The collection of essays it contains, all by Arab contributors, tackles the subject from various angles, literary and philosophical, ranging in approach from the general and theoretical to the specific and analytical. Together they give a representative example of the critical activity of the Arab mind in grappling with, and investigating its dialectical relationship with history, the creative act and the various cultural and social processes and structures. The effects of this dialectical process do not perhaps reveal themselves equally in all their aspects in art and philosophy. However, to search for the inner rhythms that harmonize the movement of art and thought, and to distill the values inherent in the aesthetic products of such harmony could constitute a project for constructive critical thinking upon culture and art—a project that could accommodate various methods and procedures. We do not claim that the essays contained in this issue present such an integrated project; indeed such a project cannot be achieved in any one single burst of critical activity. The essays, however, act as a pointer: they suggest a scientific way of pursuing it and formulating its correct constituents.

Since the beginning of the modern age, the Arab world has undoubtedly witnessed far-reaching revolutions in artistic taste and cultural values. The size, extent, and density of the changes cannot be played down. Critical research should not, therefore, confine itself to the mere mechanical documentation of the aesthetic changes and the underlying cultural conditions historically and diachronically, but try to gain an insight into the dialectical relationship between the aesthetic and the cultural transformations synchronically. Thus the nature of their interaction could be clarified, and, consequently, the sources of every aesthetic aspect or value generatively traced. Such a method could be far more reward-

ing than the documentary approach in the study of both cognitive and aesthetic systems since it relates such systems in a more meaningful way to the historical context and could eventually lead to a comprehensive and well-integrated view of the mechanisms of aesthetic changes.

The first essay in this issue is contributed by **Izzat Qurany** and carries the title: "**Towards Creative Thinking in Philosophy: A Retrospective-Prospective View**". It defines true creative philosophical thinking as a free, unbiased, truth-seeking, original and pioneering activity which leads to an integrated, total vision rooted in the observation of the present and predictive of the future. It then proceeds to examine philosophical writing in Egypt today to determine whether it reflects and expresses the true Egyptian identity, its cultural context and history, and its distinctive aspirations. The survey concludes that the study of philosophy in Egypt suffers from what may be termed 'a loss of identity'. The author then delves into history to uncover the root-causes of this phenomenon. The historical review is followed by a critique of some of the best examples of original writing in the field of philosophy in Egypt—a critique that leads the author to draw two definite conclusions: 1- That the study of logic dominates all philosophical thinking in Egypt, and this is attributed to the deep influence of Western philosophy; 2- that the creative impulse in the field of philosophy ends up usually sailing in the strange seas of Western thought.

To overcome this type of philosophical alienation, the true, creative Egyptian philosopher should become fully aware of his individual national identity and genuine cultural heritage, and renounce the insidious totalitarian illusion of there being a 'One Culture', or 'One Mind', or 'One Philosophy' for all. He should realize the need for a lucid, serious, and well-integrated vision, at once original and rooted in the national culture.





مرکز تحقیقات کامپیوتر علوم اسلامی

۷۷۱۱۴



# FUSUL

Journal of Literary Criticism

Issued By

General Egyptian Book Organization

کتابخانه و مرکز اطلاع رسانی  
بنیاد و ایره المعارف اسلامی

Chairman

**SAMIR SARHAN**

**Editor:**

**EZZ EL-DIN ISMAIL**

**Associate Editor:**

**SALAH FADL**

**Managing Editor:**

**ETIDAL OTHMAN**

**Lay Out:**

**SAAD ABDEL WAHAB**

**Secretariate:**

**AHMAD MEGAHER**

**ABDEL QADER ZIEDAN**

**MOHAMMAD GHAITH**

**WALEED MONEER**

**Advisory Editors:**

**Z. N. MAHMOUD**

**S. EL-QALAMAWI**

**SH. DAIF**

**A. YUNIS**

**A. EL-QUTT**

**M. WAHBA**

**M. SUWAIF**

**N. MAHFOUZ**

**Y. HAQQI**

**DIALECTICS OF AESTHETICS  
AND CULTURAL CHANGE  
PART II**

شماره ثبت ۶۱۱۷۴  
ردم هشتی  
تاریخ ۲۷/۲/۸۶

○ Vol. VI ○ No. IV ○ July - August - September 1986